

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA
Departamento de Sociología V
(Teoría Sociológica)



TESIS DOCTORAL

Una sociología del cuerpo del rock

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cristián Martín Pérez Colman

Director

Fernando J. García Selgas

Madrid, 2015



UNA SOCIOLOGÍA DEL CUERPO DEL ROCK

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
Cristián Martín Pérez Colman

Director: Fernando J. García Selgas
Departamento de Sociología V (Teoría Sociológica)
Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Madrid, Noviembre de 2014

AGRADECIMIENTOS

Son muchos los agradecimientos adeudados. Tan solo espero poder saldar mínimamente los reconocimientos merecidos, tanto con las personas que me han ayudado, guiado y esperado como con las instituciones que me han apoyado, financiado y dado cobijo. Esta tesis no habría sido posible sin la ayuda del Ministerio de Educación, que me concedió una beca FPU que me permitió llevar a cabo las estancias en la Universidad de California, Santa Cruz, y en la Universidad de Leeds. Tampoco quiero dejar de agradecer a la Universidad Complutense de Madrid y su Facultad de Ciencias Políticas y Sociología y en particular al departamento de Teoría Sociológica y a su secretaria, Marta Piñeiro. De sus profesores, en primer lugar, en tanto que labor académica, esta tesis debe reconocer a Manuel Rodríguez Caamaño, quien lamentablemente ya no está entre nosotros, pero cuyo recuerdo y consecuencias –esta tesis, por ejemplo- aún perduran. Fue él quien me sugirió, ahora hace casi diez años, que podía estudiar un doctorado. En segundo lugar, quiero agradecer al profesor Fernando García Selgas por aceptar dirigir esta tesis y aceptar a un alumno poco convencional. En tercer lugar quiero agradecer al profesor Javier Noya, director del grupo de investigación MUSYCA, por crear un espacio de investigación musical en la facultad y hacerme parte de él. Al profesor Fernán del Val, antiguo compañero de licenciatura, colega infinito en este mundo académico del rock, le debo también mi agradecimiento. A todos los integrantes de MUSYCA, los que siguen, los que se suman y los que no sé por dónde andan, os debo mucho, más de lo imaginamos –si leyeráis este trabajo, seguro que os encontraríais en sus páginas. Quiero agradecer también a Herman Gray, de la Universidad de California, y con él, a Steve Nava, Tu Vu, Marie Virginia Waterson, Barbara Laurence y Travis Williams, y con ellos a sus familias, por el cariño inesperado

que recibí. De la Universidad de Leeds, he de agradecer a Richard Cleminson, a Gregorio Alonso, y a Duncan Wheeler, hospitalarios e inspiradores. Mi agradecimiento ha de ir también a los compañeros y compañeras del doctorado. A Sergio Passero, quien aun en la distancia ha dejado huella en este trabajo, gracias. Por último, y no menos importante por ello, tengo que dar las gracias a mi familia y muy especialmente a María, mi mujer, quien ha sufrido esta tesis como nadie, y a mi hijo, Martín, que también ha tenido que sufrir lo suyo. Querría agradecer tácitamente a todos los que no me da tiempo a nombrar, a los alumnos y alumnas del seminario Rock en Cine o del seminario de Introducción a la Sociología de la Música.

•

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN (p.8)

1 OBJETO Y ENFOQUE: EL OÍDO DE LA SOCIOLOGÍA (p.13)

- 1.1 La sociología, el rock y la sordera, o la legitimidad del objeto de estudio (p.13)**
 - 1.1.1 Sociología y antropología de la música, del rock y de la juventud (p.15)*
 - 1.1.2 Presentación del objeto: las interacciones sonoras (p.22)*
- 1.2 Música y cuerpo, o el estado de la dimensión corporal de la música (p.24)**
 - 1.2.1 Racionalización musical (p.25)*
 - 1.2.2 Experiencia conjunta (p.28)*
 - 1.2.3 Cuerpo y música popular (p.32)*
 - 1.2.3.1 Sexualidad y música popular (p.37)*
- 1.3 El advenimiento del sonido grabado y la conformación de un oído social (p.41)**
 - 1.3.1 Una sociología de los fenómenos sonoros (p.42)*
 - 1.3.2 El oído social y la sociología sónica: hacia una hipótesis tecnológica (p.44)*
 - 1.3.3 El registro sonoro y los campos de actividad musical (p.47)*
- 1.4 Las dimensiones de la corporalidad del rock (p.50)**
 - 1.4.1 El cuerpo del rock (p.51)*
 - 1.4.2 Rock y paisaje sonoro (p.57)*
 - 1.4.3 Rock y participación colectiva (p.60)*
 - 1.4.4 Rock y modernidad (p.62)*

PARTE I: MARCO TEÓRICO Y ANALÍTICO: OBJETIVACIÓN SOCIOLÓGICA DEL ROCK (p.64)

2 ESPACIO SOCIAL Y CUERPO DEL ROCK (p.65)

- 2.1 Bourdieu, el rock, y los sociólogos del rock (p.65)**
- 2.2 El habitus y las ciencias sociales (p.71)**
 - 2.2.1 El habitus como cuerpo e institución (p.72)*
 - 2.2.2 El habitus, la parálisis y la práctica como capacidad de agencia (p.74)*
 - 2.2.3 El habitus como matriz generadora (p.76)*
- 2.3 Habitus, cuerpo, hexis (p.79)**
- 2.4 Un cuerpo histórico del rock (p.84)**
- 2.5 El cuerpo objetivado mediante la habilidad técnica (p.89)**
- 2.6 Hexis y obras: objetivación del espacio social (p.94)**

3 ESPACIO DE PRODUCCIÓN CULTURAL DEL ROCK (p.102)

3.1 Las Reglas del Rock (p.102)

3.1.1 *La sociología como ciencia de las obras culturales* (p.103)

3.1.2 *Campos de producción cultural* (p.106)

3.2 La creencia y el capital rockero (p.110)

3.3 La producción restringida y las tecnologías (p.116)

3.4 El canon de las obras consagradas como audición estilizada (p.121)

4 OBJETIVACIÓN DEL ESPACIO SONORO (p.128)

4.1 El oído como una conceptualización de la dimensión sonora (p.128)

4.1.1 *Las discrepancias participatorias que generan los sonidos musicales* (p.131)

4.1.2 *El lift-up-over sounding* (p.136)

4.1.3 *El espacio o paisaje sonoro de la modernidad* (p.141)

4.2 El oído social como constitución de un campo social sonoro (p.145)

4.2.1 *Formas culturales y formas sonoras* (p.146)

4.2.2 *El orden de los sonidos* (p.151)

4.2.2.1 *Resistencia sonora* (p.160)

4.2.3 *Homología sonora como vibración al unísono* (p.162)

4.3 El oído: de escucha social a la individualización sonora (p.169)

4.3.1 *El oído sociológico de la antropología sonora* (p.172)

4.4 El método de los sonidos (p.177)

PARTE II: ESTUDIO DE CASO: LAS INTERACCIONES SONORAS EN TORNO

A LOS ORÍGENES DEL ROCK BRITÁNICO (p.184)

5 EL BEAT BOOM Y EL CUERPO HISTÓRICO DEL ROCK (p.187)

5.1 El cuerpo del rock como esquema sociológico conceptual de la interacción sonora (p.187)

5.2 El ascenso desde el retrete, o los orígenes desde lo bajo (p.193)

5.3 El cuerpo milagroso y el surgimiento del beat boom: el cuerpo regio (p.199)

5.3.1 *La visibilidad-disputa del cuerpo del rock: de las calles a los conciertos* (p.210)

5.3.2 *La contrapartida al cuerpo milagroso* (p.213)

5.4 La retirada del cuerpo del rock (p.220)

6 GÉNESIS Y CONFIGURACIÓN (p.226)

- 6.1 Introducción: los músicos británicos de rock en los sesenta (p.226)**
 - 6.1.1 *Las mujeres del rock británico* (p.228)**
 - 6.1.2 *La juventud del Beat Boom y su momento histórico* (p.232)**
- 6.2 Las Art Schools y la creación de una bohemia del rock (p.234)**
- 6.3 Del acto solista al acto grupal (p.240)**
- 6.4 Conformación de la paleta musical y estética del rock (p.245)**
- 6.5 El habitus de la sociología del rock y la fórmula generadora de obras (p.249)**
- 6.6 Los orígenes de la nueva música popular británica, o la llamada fase imitativa (p.253)**
 - 6.6.1 *El final de la fase imitativa* (p.257)**

7 TECNOLOGÍA E INDUSTRIA MUSICAL (p.261)

- 7.1 Introducción (p.261)**
- 7.2 Del sonido grabado a la industria discográfica (p.263)**
- 7.3 La industria musical tras la Gran Depresión o el escenario del rock'n'roll (p.266)**
- 7.4 La organización y justificación de la industria discográfica del rock (p.270)**
- 7.5 La tecnología electromagnética o el paradigma analógico (p.275)**
- 7.6 Los ingenieros de sonido, o el sonido como objeto manipulable (p.283)**

PARTE III: DEL ANÁLISIS DE CASO A LA REVISIÓN DEL ENFOQUE (p.292)

8 LOS COMIENZOS DE LA CARRERA DISCOGRÁFICA: UN ANÁLISIS SOCIOLÓGICO (p.292)

- 8.1 Introducción a la carrera discográfica o fórmula del pop (p.293)**
- 8.2 El caso beatle o la visagra entre la vieja y nueva producción (p.298)**
 - 8.2.1 *La grabación de Please, please me* (p.301)**
 - 8.2.2 *Las versiones (o covers) como afirmación de otredad* (p.303)**
- 8.3 El caso kink: una carrera discográfica como desafío a la industria (p.308)**
 - 8.3.1 *La fórmula generadora del álbum The Kinks* (p.309)**
 - 8.3.2 *Las sesiones de The Kinks* (p.311)**
 - 8.3.3 *Los viejos elementos de la fórmula generadora: Músicos de sesión* (p.315)**
 - 8.3.4 *La progresión discográfica de los Kinks como insumisión y objetivación de la industria: primera etapa 1964-1966, extroversión y equidad grupal* (p.317)**

8.3.4.1 Segunda etapa 1966-1969: intromisión y liderazgo de Ray Davies (p.319)

8.3.4.2 Tercera etapa: 1970 y el año de la objetivación discográfica de la industria (p.325)

8.4 El Caso Who: la física del grupo como adaptación (p.326)

8.4.1 El cambio de la intra-física del grupo (p.331)

8.4.2 La extra-física del grupo (p.334)

9 CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO: UNA SOCIOLOGÍA ROCKERA (p.338)

9.1 Sgt Pepper's o la nueva fórmula generadora del rock (p.340)

9.1.1 El camino a Pepperland (p.341)

9.1.2 Los sonidos de Sgt. Pepper's: alteración de la fórmula generadora (p.343)

9.2 The Kinks Are The Village Green Preservation Society (1968) como lamentación por la pérdida del habitus inglés (p.346)

9.2.1 Un refugio a espaldas de la psicodelia (p.348)

9.2.2 El sonido de la evocación (p.352)

9.3 Tommy y la objetivación mística de la experiencia de posguerra (p.359)

9.3.1 La grabación de Tommy (p.361)

9.3.2 La estructuración de Tommy (p.363)

9.3.3 Tommy como objetivación de su generación (p.368)

10 OÍDO SOCIAL COMO HOMOLOGÍA ESTRUCTURAL ENTRE EL CAMPO SOCIAL Y SUS DIMENSIONES SONORAS (p.375)

10.1 El caso del directo y el disco (p.376)

10.1.1 La puesta en escena de los Beatles (p.377)

10.1.2 Tommy de los Who, el músculo y el disco en directo (p.385)

10.2 La voz del rock: cuerpo y tecnología (p.394)

10.2.1 El cuerpo en la voz, la voz como cuerpo (p.395)

10.2.2 La tecnología en la voz: el double-tracking (p.397)

10.2.3 Los tipos vocales del rock (p.402)

10.2.4 El cuerpo: "Twist and shout" (p.405)

11 CONCLUSIONES (p.409)

11.1 Los resultados (p.413)

11.2 El oído social como límite de la tesis (p.418)

11.3 Coda. ¿Punto final o punto seguido? (p.422)

12 BIBLIOGRAFÍA (p.426)

13 APÉNDICE (p.442)

13.1 Cuadro Músicos Británicos años 60 (p.442)

13.2 Cuadro sobre el ritmo anual de trabajo de los Beatles 1960-1967 (p.454)

13.3 La producción de *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* (p.456)

13.4 Cuadro sobre ritmo anual de trabajo de los Who 1962-1971 (p.460)

13.5 ¿Qué música tocaban los Beatles en concierto? (p.461)

13.6 Discografías (p.465)

13.7 Filmografía (p.469)

14 SUMMARY: SOCIOLOGY OF THE BODY OF ROCK (p.475)

14.1 Introduction (p.475)

14.2 Objectives (p.476)

14.3 Results (p.477)

14.4 Conclusions (p.479)

INTRODUCCIÓN

“Siento que de algún modo la canción pop ha sido diseñada para lidiar con cuestiones espirituales de la juventud. Cuando la gente me dice que la música pop es sólo para cantar y bailar, yo les respondo: «¿Y qué podría ser más espiritual que eso? ¿Qué podría ser más liberador y verdadero para la redención del espíritu?» La buena música pop libera el espíritu” (Pete Townshend).¹

Este trabajo sobre el cuerpo del rock y las interacciones sonoras es fruto de la investigación musical y académica. Por un lado es una arqueología sonora del inicio del rock británico. Por el otro, se trata de una indagación de las posibilidades académicas de la sociología. En ambos casos, tanto en la arqueología como en la indagación, el papel fundamental lo juega la audición, el oído, eso que se halla detrás de las orejas, ese sentido tan obvio como la vista, y que ha sido tan maltratado por los excesos sonoros de nuestra época y de nuestra historia. El oído es el eje de esta tesis. Es su perspectiva.

En cuanto al origen de la tesis, el mismo está en el intento hace unos años por acercarme al rock, un objeto del cual tenía ciertas nociones, desde la sociología del cuerpo. Como perspectiva teórico metodológica, la sociología del cuerpo me pedía más ayuda de la que yo sentía ella me brindaba. No había una sociología del cuerpo del rock. Por increíble que parezca –teniendo en cuenta el impacto que ha tenido el rock en la vida cotidiana de tanta gente-, la sociología del cuerpo no ha hecho un acercamiento, estudio o análisis de la corporalidad en el rock.

¹ Este comentario tan nietzscheano de Pete Townshend pertenece a una entrevista dada a Matt Kent, con motivo de la reedición de la película *Tommy* y está presente en el disco 2 de dicha edición de 2004 (la película es original de 1975).

Debía ponerme al día con un estado de la academia que poca atención había prestado a este objeto. La primera parte de esta tesis, en tanto una puesta al día y en castellano de una manera de entender las posibilidades sociológicas del cuerpo del rock como perspectiva más teórica que metodológica, resuelve el vacío originario al que me enfrenté.²

Posiblemente, el punto crucial de esta investigación fue la estancia que hice en California –la otra meca, junto a Reino Unido, del rock de los años sesenta. Allí, en la sede de Santa Cruz de la Universidad de California, trabajé con Herman Gray, quien me dio las pistas bibliográficas necesarias para comenzar la indagación académica.

La etnomusicología –encarnada sobre todo en el trabajo de Charles Keil y Steven Feld- ha sido el punto de partida. Allí donde la sociología no se arremangaba y entraba en contacto con los márgenes y límites de la vida social, la etnomusicología se desenvolvía cómodamente y sin prejuicios. A partir de entonces, el interés por el cuerpo del rock de los años sesenta me llevó por primera vez a pensar en la audición como eje central del contacto entre el rock y la academia, entre el rock y las tecnologías, entre el rock y su experiencia, entre el rock y sus efectos sociales.

Retomando aquellos elementos de la sociología y de la sociología de la música que podían llegar a acercarse a la perspectiva del oído y de la etnomusicología –fundamentalmente, la posición fenomenológica que se interesaba por la interacción sonora como acto dado en un marco de coordinación temporal-, fui descubriendo la profundidad de la audición en la experiencia cotidiana.

El objeto de la tesis, así, se constituye como el análisis histórico y arqueológico de la interacción sonora durante el surgimiento y consolidación del rock. Con tal

² Hasta entonces, el cuerpo del rock, para mí, había sido lo que en el DEA llamé el *cuerpo regio* del rock. Es decir, la figura central y relevante de los Beatles como eje que articula el campo emergente del rock –no hay más que ver fotografías y filmaciones de la época para comprobar que ese fervor ardoroso de las audiencias transformaba la naturaleza del cuerpo de los Beatles en un objeto de sagrada comunión.

motivo, he partido de una serie de preguntas o dimensiones que pudiesen permitir enfocar un posible cuerpo del rock. Primero, el cuerpo del rock como el cambio evidente, aprehensible en los registros audiovisuales de la época. Segundo, partimos de la asunción de que, a dicho cambio en el cuerpo propio del rock, correspondía un cambio en la sonorización social como medio ambiente o ecología acústica de la modernidad en la que surge el rock –manteniéndonos cerca de los desarrollos tecnológicos que han propiciado los cambios en el sonido como espacio o paisaje social. La tercera pregunta invita a la reflexión sociológica a partir de tomar la participación colectiva como el germen de esta nueva sonoridad. Por último, partimos de una cuarta asunción, que vincula al rock con los mundos del arte modernos.

A partir de estas preguntas surge el marco teórico analítico sociológico que hemos considerado más pertinente para ayudarnos a situar el análisis del cuerpo en el contexto del rock como espacio sonoro y social. La teoría del habitus corporal, histórico y técnico (a partir de Bourdieu, Elias y Mauss), como herramienta analítica, nos permitirá situar la corporalidad en el corazón de nuestra investigación: dar pie al análisis del espacio social como ecosistema en el que los sentidos se desarrollan y son desarrollados por la interacción con dicho medio. Es de este modo como hemos creído que una aportación indirecta de este trabajo podía ser configurar una fenomenología de la percepción auditiva como elemento central en la constitución de los habitus como formas estructurables –y a la vez estructurantes- de estar en el mundo.

Se trata de una ampliación de la teoría sociológica que se hace necesaria al preguntarnos por cómo puede oír la sociología y que se plasma en la proposición de una serie de hipótesis sobre la capacidad que tienen las obras de rock de objetivar el espacio social en que acaecen, sobre el que versan o al que refieren.

Una vez presentados los elementos que hemos considerado pertinentes para construir un marco teórico analítico del habitus como base del estudio corporal del rock y las hipótesis plausibles a partir de dicho marco, teniendo en cuenta nuestras preguntas iniciales, he señalado dos posibles caminos teórico-analíticos a seguir: uno, intentar ver cómo esa legitimación discursiva que ha hecho del rock una forma artística puede ser la pista del surgimiento y consolidación del rock como un campo de producción cultural o mundo del arte. El otro camino será remontarnos a la etnomusicología y tomar de ella las herramientas analítico-conceptuales que nos ayuden a responder las preguntas por la vida social de los sonidos, el establecimiento de un campo sonoro o la capacidad de objetivación de las obras sonoras. A partir de la etnomusicología, hemos gravitado en torno a la ecología acústica y los estudios culturales, pues así podremos atender a la materialidad sonora (los sonidos, su producción tecnológica) y a la forma en que se pueden generar participaciones y establecer lo que llamaremos *homologías sonoro-sociales* (desde la identificación con sonidos hasta la manera en que posteriormente se intentan corresponder con ideales establecidos discográficamente).

Una vez introducido el marco teórico analítico, presento el caso del rock británico de los sesenta: primero, el *beat boom* o surgimiento del rock. Tomaremos el itinerario hecho por los Beatles y lo convertiremos en nuestro propio esquema sociológico conceptual de la corporalidad del rock. Atendiendo al desarrollo histórico nos encontraremos con una serie de etapas en las que coinciden desarrollos musicales, artísticos y corporales a lo largo de los años sesenta. Luego nos adentraremos en la génesis y configuración del rock a partir de los músicos de rock de estos años. En tercer lugar atenderemos a cómo la industria musical y su vocación tecnológica han incidido en el surgimiento y consolidación del rock.

Por último, en la tercera etapa, analizaremos el caso atendiendo a nuestro enfoque y perspectiva. Así, prestaremos atención en primer lugar a los comienzos discográficos del rock a través de nuestros casos particulares de los Beatles, Kinks y Who. Luego nos detendremos en la consolidación artística del rock a través del establecimiento de las obras canónicas de nuestros casos. Finalmente presentaremos dos formas posibles de articular la teoría del oído social como manera de cerrar esta investigación: primero intentaremos presentar el caso paradigmático de la homología entre el campo social y sus dimensiones sonoras por medio del caso de la relación entre disco y concierto. Luego debatiremos sobre la relación dentro del rock entre cuerpo y tecnología a través del caso de la voz del rock.

Al final, al tratarse de una investigación sobre la corporalidad en el rock, a partir de una perspectiva sociológica que eche mano de las herramientas de la audición, la pregunta de fondo será inexorablemente por la relación entre el cuerpo y las nuevas tecnologías, y la manera en que unas podrían haber determinado a las otras. En este sentido, esta investigación no sería original. En el pensamiento contemporáneo ya se han preguntado por la relación establecida entre los humanos y los no humanos, entre los humanos y las tecnologías. En algo tan corporal como la música rock, la intromisión cada vez mayor de nuevas tecnologías, y los procesos creativos que abre, harán que el cuerpo –más o menos como lo intentamos presentar acá- tienda a desplazarse. ¿Hacia dónde?, es la pregunta. ¿Lo trae de vuelta?, teniendo en cuenta la gran escisión de la modernidad. ¿O lo aleja definitivamente?

1 OBJETO Y ENFOQUE: EL OÍDO DE LA SOCIOLOGÍA

1.1 La sociología, el rock y la sordera, o la legitimidad del objeto de estudio

Hace no mucho, en la lista de correos de los estudiantes de tercer ciclo de esta facultad (Ciencias Políticas y Sociología, UCM), hubo un sonado debate que, en el fondo, trataba sobre lo que es digno de estudio y, por lo tanto, subvención, financiación o mecenazgo, y aquello que no lo es. Todo comenzó con la oferta de un puesto de trabajo para el proyecto «*Football research in an enlarged Europe: identity dynamics, perception patterns and cultural change in Europe's most prominent form of popular culture (FREE), CPI-13-507*», que se publicitó en la lista de correos. Azorados leímos la respuesta de uno de los estudiantes, quien señalaba: “¿Esta gente es gilipollas o qué? ¿Más dinero e investigación para el puto futbol (sic)? ¿No hay nada mejor que investigar? ¿Un poco más de pan y menos de circo?”. La respuesta no se hizo esperar: “¿Es qué (sic) acaso hay unos objetos de estudios que son más nobles que otros?, porque yo no me he enterado de eso, se ve que esa clase me la perdí, ¿cuáles serían los nobles y cuáles los innobles?”.

Este debate particular entre estudiantes puso de manifiesto, entre otras muchas cosas, la aún persistente reticencia hacia ciertos campos de estudio, y más precisamente, ciertos objetos de estudio. En este caso, el mundo banal de la cultura popular y su mercantilización. Suena extraño que, adentrados en la segunda década del siglo XXI pueda haber debate sobre la legitimidad de estudiar algo o no. Porque lo que en última instancia se debate es la calidad de un gusto. Y aunque como señalaba hace unos años

Antonio Ariño (2007), hemos pasado de un gusto cultural monolítico –el señalado, por ejemplo, por Bourdieu en *La Distinción*- a un consumo omnívoro –el refrendado por Richard Peterson-, lo cierto es que la democratización de unos campos (el gusto) no significa, ni mucho menos, la democratización de todos los campos (la ciencia).

Quizá la discusión sobre lo que es digno de estudio o no, en el caso de la lista de correos, no tenía que ver con la legitimación cultural del fútbol, sino con los nervios habituales de esta instancia que aquí también se recorre: terminar la tesis doctoral. De todos modos, resulta reveladora de la sensibilidad sociológica contemporánea: con los matices y excusas que podamos encontrar, hay objetos que, por mucha mayoría que los secunde, no gozan del beneplácito general de la academia o de nuestra disciplina particular. Y es en este sentido que he encontrado, en este camino, un cierto vacío disciplinar hacia otro objeto estadísticamente popular, tanto o más que el fútbol: la música rock. Un cierto vacío o, tratándose de un fenómeno sonoro, una cierta sordera.

Para respondernos a la pregunta de si hay realmente una sordera sociológica hacia el rock, podemos empezar por cómo la música ha sido recibida por la academia sociológica. Hacia la música, en sentido amplio, la sociología le viene dedicando más de un siglo de esfuerzos y escuchas –en el panorama internacional, de Max Weber (1977b) a Theodor Adorno (2009), y de Adorno a Tia DeNora (2000), y en el panorama nacional, de forma más reciente, de Arturo Rodríguez Morató (1988) a Jaime Hormigos (2008), y de Hormigos a Javier Noya (2011), por ejemplo. Quizá cayendo en lo teórico y especulativo más de lo que nos gustaría reconocer³ –al menos, más que su prima la etnomusicología-, la sociología se ha hecho preguntas por el cómo de la música tanto como por sus efectos. Desde los procesos tecnológicos de racionalización hasta las

³ “Dentro de las sociedades modernas, los poderes de la música resultan –a pesar de sentirse fuertemente sus efectos- típicamente invisibles y difíciles de especificar empíricamente”, señala Tia DeNora (2000:ix).

culturas industriales, algunos sociólogos han encomendado sus curiosidades a la música como objeto de análisis.

1.1.1 Sociología y antropología de la música, del rock y de la juventud

Max Weber, en esa búsqueda póstuma –casi apócrifa- de las evidencias o rastros de un proceso de racionalización en las actividades musicales, no sólo toma en cuenta la progresión de la teoría e instrumentalización musical en occidente a partir de la Grecia Clásica, sino que además toma en consideración algunas músicas del mundo –por ejemplo, el rastreo que hace de las llamadas pentafonías en diversos sistemas musicales a lo largo del globo, basándose en la disponibilidad de las primeras grabaciones de la antropología o musicología comparada (Weber 1977b, Rodríguez Morató 1988). Al igual que ocurre con Durkheim y su sociología de la religión, que para construirse recurre a la etnología, Max Weber acude a la musicología comparada o antropología de la música (o etnomusicología) para ampliar su oído sociológico. La relación entre la antropología (etnografía, etnología, etnomusicología) y la sociología es, dentro de la academia, y dentro de las ciencias sociales, una suerte de *commonwealth*, una mancomunidad de intereses y curiosidades refrendadas por metodologías y epistemologías cercanamente emparentadas. Lo curioso es que, a este punto de contacto natural entre sociología y antropología –la cultura como nexo común de las personas, sea una cultura religiosa o una cultura musical, etc.-, le corresponde casi desde el principio una cercanía con los desenvolvimientos y aplicaciones tecnológicas referidas a la captura de sonidos. Es decir, desde primera hora, tanto en la antropología como en la sociología, el sonido grabado ha sido una acudida herramienta de trabajo.

La sociología del rock, una rama aplicada de la sociología de la música, no sólo no puede escapar a esta íntima relación entre academia y herramientas tecnológicas que inauguraban los musicólogos y etnógrafos de finales del siglo XIX o principios del XX, sino que, por el desarrollo histórico propio de su objeto –la industria discográfica del siglo XX, la expansión mundial del rock o la consagración artística mediante obras grabadas-, se ve avocada a ampliar conceptualmente esta relación entre academia y tecnología, porque las tecnologías de grabación serán en gran medida el medio y el objeto de la sociología del rock.

Ahora bien, esa mancomunidad académica establecida entre la sociología y la antropología no se queda únicamente en los clásicos. La corriente fenomenológica de la antropología, por ejemplo, ha incidido en los desarrollos teóricos y metodológicos de la sociología a lo largo de todo el siglo XX. Estoy pensando en casos concretos, la etnometodología como camino que va de Schütz a Garfinkel, o los orígenes etnográficos de Bourdieu. Y dentro de la sociología de la música, y más concretamente dentro de la sociología del rock, la vinculación con la etnomusicología ha persistido –de ella se siguen compartiendo tanto los intereses como las soluciones presentadas ante diversas temáticas o problemáticas metodológico-académicas. Charles Keil, Steven Feld, Thomas Turino o Francisco Cruces, son académicos vinculados a la antropología a los que la sociología del rock no puede dejar de prestar atención.

El rock como cultura es el punto de partida en el contacto entre sociología de la música o del rock y la antropología. Desde las primeras definiciones de cultura con cierta vocación científica –estoy pensando en el británico Edward B. Tylor, posiblemente el primero en presentar una definición antropológica de la cultura-⁴ se ha puesto el acento no en la colección de artefactos, sistemas artísticos o corrientes

⁴ “Cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre” (Tylor, 1975:29). Texto original de 1871.

intelectuales, sino en la más humilde conjunción de lo que mujeres y hombres piensan, hacen, sienten y cómo se guían y estructuran y desestructuran a partir de ello y en función de qué. La definición de cultura dentro de la antropología ha ido variando en cierta medida –de Tylor a Morgan, a Boas, a Radcliff-Brown, a Malinowski, a Lévi-Strauss, a Harris, a Geertz o a Clifford-, pero siempre ha intentado mantener el nexo común de la interacción material y simbólica, o al menos ha intentado negar aquello que no es.

“El único ingrediente fidedigno que contienen las definiciones antropológicas de la cultura es de tipo negativo: la cultura no es lo que se obtiene estudiando a Shakespeare, escuchando música clásica o asistiendo a clases de historia del arte. Más allá de esta negación impera la confusión” (Harris, 2007:17).⁵

Pero la antropología y su concepción de cultura también han intentado poner en relación al ser humano consigo mismo y con su medio:

“La cultura es esencialmente un patrimonio instrumental por el que el hombre [y la mujer] es colocado en la mejor posición para solucionar los problemas concretos y específicos que encaja dentro de su ambiente, en el curso de la satisfacción de las necesidades” (Malinowski, 1970:159).

⁵⁵ “Para algunos antropólogos –continúa Marvin Harris-, la cultura consiste en los valores, motivaciones, normas y contenidos ético-morales dominantes en un sistema social. Para otros, la cultura abarca no sólo los valores y las ideas, sino todo el conjunto de instituciones por las que se rigen los hombres. Algunos antropólogos consideran que la cultura consiste exclusivamente en los modos de pensamiento y comportamiento aprendidos, mientras que otros atribuyen mayor importancia a las influencias genéticas en el repertorio de los rasgos culturales. Por último, unos opinan que la cultura consiste exclusivamente en pensamientos o ideas, mientras que otros defienden que consta tanto de los pensamientos e ideas como de las actividades anejas de los mismos. Mi postura personal es que una cultura es el modo socialmente aprendido de vida que se encuentra en las sociedades humanas y que abarca todos los aspectos de la vida social, incluidos el pensamiento y el comportamiento” (Harris, 2007:17).

Aunque el funcionalismo como corriente científica haya caído en el descrédito hace décadas, la definición de cultura de Malinowski, entendida como la organización de la satisfacción de las necesidades, entendidas éstas como un conjunto de cuestiones materiales y simbólicas, nos permite pensar el desarrollo humano como ligado al mundo, siendo parte integrante y funcional de él, y no como mero espectador ausente, extranjero de su propia realidad, escindido de su propia materialidad corporal. En este sentido el concepto de cultura, que en la antropología se mezcla y hasta confunde con el de sociedad, puede ser vital para acercarnos al rock y tener presentes cómo puede llegar a tratarse de una reacción a los maniqueísmos de la modernidad.⁶

Ahora bien, si nos disponemos a acercarnos al rock desde la cultura como punto de inicio, teniendo en cuenta el desarrollo tecnológico como elemento central del funcionamiento del rock, hemos de reconocer que se trata de una cultura o producción cultural que en estos momentos tiene presencia en casi todas las sociedades. Motti Regev, interesado por este alcance masivo que ha tenido el rock en este desperdigarse por muchas de las culturas del mundo, propone hablar de un cosmopolitismo estético del pop rock (Regev, 2007).⁷

Centrándonos en nuestro caso, el rock británico, uno de los puntos clave en ese desperdigarse del rock que menciona Regev, y partiendo de la tipologización que hizo Charlie Gillet en *The Sound of the City* (texto escrito a principios de los setenta, 1996 en nuestra bibliografía), podemos pensar el rock británico como una variación geográfico-temporal del primitivo rock'n'roll norteamericano (uno de los movimientos o variaciones en el “evento histórico de poprockización mundial”, identificado por Regev

⁶ Agradezco mi deuda en este punto sobre la cultura en la antropología a mi colega y gran amigo, el antropólogo Sergio Passero, quien me hizo volver a este clásico del pensamiento antropológico y sociológico, hoy día algo olvidado, llamado Bronislaw Malinowski.

⁷ Javier Noya (2010) también habla de cosmopolitismo dentro del rock. Él se refiere a la psicodelia británica y la relación que mantiene con el cosmopolitismo —como expresión del orientalismo. Noya identifica una afinidad electiva entre la estética psicodélica del rock británico y el cosmopolitismo débil fruto del encuentro de un individualismo expresivo y un humanitarismo emocionalista.

2011), que a su vez tiene una historia musical a cuestas.⁸ Musicalmente, el rock tiene un trayecto anclado en unas formas culturales sonoras por un lado (esa música mestiza del nuevo mundo) y que se sustenta en una progresión o desarrollo tecnológico determinado por el otro (la amplificación eléctrica y el establecimiento del paradigma analógico). Y ateniéndonos a su carácter innegablemente industrial, además, siguiendo a Simon Frith (1987), habría que tener en cuenta la economía propia de la música popular del siglo XX.

Si musicalmente el rock es una forma heredera de una historia de eclecticismo sonoro y de un estadio de desarrollo tecnológico, ¿cuál es su dimensión o efecto cultural? Sociológicamente, el rock ha participado en la inauguración de nuevas corrientes académicas. Por ejemplo tenemos el caso de la sociología de la música española, en la que el rock ha tenido un peso determinante. En el monográfico de *Papers* (1988) dirigido por Arturo Rodríguez Morató y dedicado a la sociología de la música, se incluyó un artículo de H. Stith Bennet sobre el sonido del rock y su relación con las tecnologías, y posteriormente incluyó en la bibliografía recomendada diversos textos sobre sociología del rock (textos de Simon Frith o Edward Kealy). También está el caso de *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística* (Noya, del Val y Pérez Colman, 2010), un intento por coger el testigo del monográfico de *Papers* y continuar con el desarrollo de la sociología de la música en este país –intento en el que también participó Rodríguez Morató y en el que también se incluyen artículos sobre el rock.⁹

Pero el rock no sólo ha generado como respuesta académica una sociología del rock, sino que ha sido uno de los objetos de estudio claves en el surgimiento de los llamados estudios culturales británicos. Así, las formas culturales que han ido

⁸ Ian Whitcomb (1994), como muchos otros, sitúa el origen reciente de esa historia en el surgimiento y consolidación de *Tin Pan Alley*.

⁹ En esta íntima relación académica que identificamos entre la sociología y la antropología, *Musyca* no es una excepción, e incluye un artículo de la antropóloga guineano-española Isabela de Aranzadi.

aparejadas al rock han demandado un análisis más allá del mero consumo cultural, y se ha llegado a ver en la proliferación de subculturas juveniles de posguerra una suerte de mimesis entre la música, su consumo y sus efectos. En Gran Bretaña –donde Gillet (1996) señala que el rock’n’roll devino rock a partir del *beat boom*-, Teddy Boys, Rockers, Mods y desindustrialización, llevaron a la escuela de Birmingham a replantearse las relaciones históricas y académicas existentes entre juventud y sociedad (Hall y Jefferson, 1976). Aparte de señalar las formas culturales del rock como una resistencia neogramsciana al atosigamiento cultural ejercido desde instancias hegemónicas, la primera gran tesis sociocultural del rock británico fue señalar que el rock era un fenómeno ligado a la juventud.¹⁰

Músicos y audiencias del rock británico de los sesenta son sujetos históricos determinados, pertenecientes a una cohorte generacional determinada –básicamente, la posguerra. Sin embargo, si tomamos al rock tanto como un campo de producción cultural –desde la sociología bourdiana- o como un mundo del arte –desde la perspectiva de la producción de la cultura-, y nos vemos en la obligación, de este modo, de hacer entrar en escena a toda la mediación que hay entre músicos y audiencias –*managers*, promotores, *A&R Men*, ingenieros de sonidos, directivos de discográficas, publicistas, editores, prensa musical, dueños y personal de tiendas de discos, así como las tecnologías electromagnéticas, las películas, cromos o modas en las que se fundamenta-, notaremos que “juventud” en el rock es más una justificación, un imperativo, o incluso un señuelo, una marca. ¿Pero de qué? No se trata –únicamente- de un cambio en las formas de ocio juveniles y el alcance de su significación. Se trata, podemos ver ahora con cierta perspectiva, de algo más profundo, del surgimiento de

¹⁰ Aunque cincuenta años después, Mick Jagger, por citar uno de varios ejemplos, ha pasado la línea de los setenta años de edad y sigue tocando con los Rolling Stones. Acaso, *enmascarado en su vieja piel* – como diría Shilling (2005b:232)-, ¿no desafía las reacciones de aquellos inmersos en una cultura de consumo que valoran los atributos de la juventud? O, ¿no será que el espíritu del rock se sobrepone al estigma inicial de la edad?

algo nuevo que comienza de cero, el surgimiento de una cohorte generacional que inaugura un nuevo episodio histórico en las sociedades occidentales. Pete Townshend, de los Who, identificó en su momento, quizá con cierto ánimo incendiario, el surgimiento de una brecha generacional (*generation gap*) que confirmaba el surgimiento de una nueva juventud. Una juventud no dependiente de la edad –es decir, no dependiente de un espacio biográfico determinado-, sino una juventud dependiente del espíritu y la actitud. Cantaba así en “My Generation” (1965): “I hope I die before I get Old”, que traducido es “espero morir antes de llegar a viejo”. ¿Es Mick Jagger entonces viejo, realmente? ¿O simplemente es, a pesar de ser bisabuelo, un joven arrugado?

En un comienzo, se identificó al rock, prosiguiendo con el imaginario europeo y británico –del *Flautista de Hamelin* a *Peter Pan*-, con la juventud como estamento o compartimento estanco –si observamos los continuos roces históricos que se dan entre juventud y madurez desde finales del siglo XIX en las sociedades industrializadas, era el pensamiento lógico- y opuso entonces, como lo hizo luego la Escuela de Birmingham, y como señala Elias –respecto a la curva civilizatoria que separa cada vez más niños de adultos-, jóvenes frente a adultos (el mencionado *us and them* al que apelaban los Who).¹¹ Ahora, medio siglo después, aunque se diese el caso en que el rock no llegara a cumplir el siglo de vida –cosa que parece improbable si, siguiendo por ejemplo a Regev o a la IASPM,¹² apreciamos su esparcimiento mundial-, podemos constatar que el rock no es cosa de juventud. La juventud fue posiblemente su buque insignia, su caballo de Troya, nada más, donde la chispa se hizo fuego. El rock materializó un cambio más

¹¹ Es posible que esa curva civilizatoria mencionada por Norbert Elias en *El proceso de la civilización*, que separa niños de adultos, pueda haber hecho creer que el rock de los 60 proseguía esa tendencia, cosa que sería rastreable en las modas y costumbres de las dos o tres generaciones previas a la cohorte del rock, cual menciona Savage (2007), aunque, en cambio, podría tatarse de un verdadero quiebre e instauración de un nuevo estado social.

¹² La *International Association for the Study of Popular Music*.

profundo, en la música, en su industria, y en las formas de hacer, pensar y oír que trajo aparejados.

1.1.2 Presentación del objeto: las interacciones sonoras

Como elementos constituyentes de la realidad social, tanto la música como el cuerpo pueden devenir objetos del estudio sociológico. Al igual que ha ocurrido con la musicología, hasta hace tan sólo unas pocas décadas, mentar el cuerpo dentro de la sociología –si no se señalaba su carácter *pasivo* frente a las supuestas determinaciones de las construcciones sociales- podría haberse tomado como una impertinencia. Como ocurría con el pensamiento filosófico en la Modernidad, los discursos musicales ignoraban las prácticas musicales a partir y en función de los cuerpos. Pelinski (2005) señala que el giro corporal reciente en los estudios de la música se ha traducido en el surgimiento de una amplia gama de perspectivas teóricas que vas más allá del dualismo racionalista y el reduccionismo materialista. De este modo lo que aquí me interesa lograr es presentar una serie de situaciones en las que los cuerpos se entrelazan a partir de lo que podríamos llamar *interacción sonora* –desde la producción musical conjunta hasta la producción discográfica, pasando por el culto al estrellato musical. Tomando los ejes del análisis sociológico de la vida musical moderna, producción, mediación y consumo, y asumiéndolos como partes integrantes e íntimamente interconectadas en el surgimiento del rock como un mundo del arte o campo de producción cultural, partiremos de una serie de preguntas o dimensiones que nos permitirán enfocar un posible cuerpo del rock. Primero, el cuerpo del rock como el cambio evidente, aprehensible en los registros audiovisuales de la época (por ejemplo, en las compilaciones de videos musicales *Rock & Roll 1963*, *Rock & Roll 1964*, *Rock & Roll*

1965 y *Rock & Roll 1966*).¹³ Segundo, partiremos de la asunción de que, a dicho cambio en el cuerpo del rock, corresponderá un cambio en la sonorización social como medio ambiente o ecología acústica de la modernidad en la que surge el rock. En tercer lugar, nos interesaremos por el rock como fenómeno de participación colectiva, participación como el germen de esta nueva sonoridad. Por último, intentaremos tener presente la vinculación del rock con los mundos del arte modernos, o, como señala Tia DeNora (2000), trataremos de tener presente las dimensiones estéticas de la agencia humana.

A esta serie de preguntas por el cuerpo del rock que nos situarán ante un objeto y enfoque precisos, el cuerpo en el contexto del rock como espacio de interacción sonora y social, enfrentaremos un marco teórico analítico sociológico construido a partir de la teoría del *habitus* corporal, histórico y técnico, como manera de abordar las formas de estar en la música en la segunda mitad del siglo XX en Occidente. Una vez introducida una teoría del *habitus* corporal aplicable al rock, comenzaremos nuestro desvío hacia la construcción de una teoría del *oído social*, como el sentido amplificado de la percepción sonora, sentido producido maquinalmente a partir de las tecnologías desarrolladas en la primera mitad del siglo XX y puestas en funcionamiento colectivo con el surgimiento del rock como un campo de producción cultural en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. Para ello, por un lado, desarrollaremos la aplicación de la teoría bourdiana de los campos de producción cultural al rock, mientras que por el otro intentaremos aplicar una serie de conceptos provenientes de la etnomusicología y la ecología acústica, como forma, en ambos casos, de acercarnos a la constitución de un *oído social*.

A partir de aquí presentaremos nuestro caso histórico específico, el *beat boom* o surgimiento del rock británico de los sesenta, que presentaremos a través de la

¹³ Confrontar en el apéndice la filmografía trabajada en esta investigación. Se trata de filmaciones (hoy las llamaríamos *videoclips*) hechas para la televisión (en dichos años de 1963-6) y recopiladas en los años noventa.

construcción de un esquema sociológico conceptual del cuerpo del rock como interacción sonora que luego desarrollaremos. Así podremos situar lo que denominaremos *el cuerpo regio del rock*, la organización de un nuevo carnaval musical, como espacio liminal o de des-sujeción de las fronteras corporales de la posguerra. Desde los Beatles como figuras centrales del *beat boom*, pero apoyándonos en la carrera musical de otros dos grupos señeros del rock británico de los sesenta, los Kinks y los Who, nos adentraremos, ampliando las nociones teórico analíticas presentadas, en la constitución de un campo de producción cultural según la alteración de las relaciones de producción discográficas como establecimiento de una nueva fórmula generadora del oído social del rock.

1.2 Música y cuerpo, o el estado de la dimensión corporal de la música

En este apartado quiero introducir una posible relación entre el cuerpo y la música. No es una visión original, sino que es parte del giro corporal que se ha dado en las ciencias sociales de los últimos cuarenta años. Por un lado querría asumir el cuerpo como ocupando uno de los espacios principales de contradicción social, que, como señalaba Mari Luz Esteban (2004), ha provocado que cayera el telón de acero impuesto por las ciencias del espíritu de la Modernidad. Por el otro, me gustaría partir de la hipótesis de Pelinski (2005), según la cual la corporeidad desempeñaría un papel decisivo en la producción de significados musicales primordialmente vividos en la experiencia musical subjetiva de manera preconceptual y ante predicativa.

Siendo nuestro objeto las interacciones sonoras del rock, querría introducir brevemente unos apuntes acerca de la racionalización musical, porque ella será el contexto histórico en el que surja el rock. En segundo lugar, quiero hacer mención a la

fenomenología de la música de Alfred Schütz, porque es un buen ejemplo de este comienzo de superación del racionalismo cartesiano en música en tanto que hace hincapié en la corporeidad desempeñando un papel decisivo en la producción de significados musicales –como diría Pelinski- preconceptuales y antepredicativos. En tercer lugar querría presentar la relación que el cuerpo y la música popular han mantenido dentro de la academia musical sociológica. Por último, y adentrándonos en uno de los casos particulares de la relación entre cuerpo y música popular, vamos a cerrar este apartado con la relación entre música popular y sexualidad, por haber sido ésta tanto el origen de los prejuicios, del aura y hasta de la academización del rock’n’roll en la sociología.

1.2.1 Racionalización musical

Como simbología sonora, vehículo semántico, o mero objeto de la sociología, la música en su sentido clásico es, siguiendo a Jaime Hormigos (2008), un acto de comunicación, tanto en su producción como en su recepción y asimilación; es, parafraseando a Bourdieu, como las relaciones del habla en el marco de un mercado o campo lingüístico, una “relación de poder simbólico donde se actualizan las relaciones de fuerza entre los locutores y sus respectivos grupos” (Bourdieu, 2001:11).¹⁴ Esto es, la música, tomada en su perspectiva sociológica, y más precisamente, relacional, conforma un campo en el que, interacciones mediante, hay una disputa por imponer una forma de hacer las cosas relativas a la música, y, fundamentalmente, una disputa por imponer una valoración sobre esta forma de hacer y percibir sonoridades.

¹⁴ Aunque Bourdieu se refería –en esta cita- al mercado lingüístico y a la distribución desigual de legitimación o capital específico dentro de este campo, sin embargo es aplicable al campo de la música, y al de la música popular urbana o pop rock como proceso semántico.

La música, entendida así como interacción –en la que se producen sonidos cuyos efectos son en parte anticipados, pero, además, imprevistos, dependientes del medio ambiente y de las propiedades físicas de los sonidos, dependientes de su percepción y significación, cuyas capacidades pueden abarcar la constitución de ideas, sentimientos y formas de estar en el mundo-, es un caso en el que puede ocurrir como con el habla y la relación que mantiene con los sistemas escritos de representación: en occidente, el desarrollo de una teoría y una práctica musical, altamente especializada, y también alejada del sujeto medio, produjo un efecto racionalizador, cuyo máximo exponente es la textualización -como transcripción pentagramal- de la obra sonora. Únicamente al alcance de estudiosos y dotados, la experiencia musical, desde hace siglos en Europa, se transformó en una experiencia erudita, anclada en un sistema notacional que acaba por imponerse y anticiparse a la experiencia del iletrado musical. Ya no sería una vivencia colectiva cristalizada *a posteriori* en unas notaciones pentagramales y en una teoría musical, sino una experiencia altamente estructurada, codificada y desmarcada de los sentidos directos desprendidos de su experiencia –y anclada muchas veces en la figura romántica del genio compositor-, se trataría de un proceso racionalizador de la creación musical que llevaría a cambiar por completo las formas de percibir y experimentar la música. Como señala Alfred Schütz, la notación musical, como sistema, “no es sino un recurso técnico accidental con respecto a la relación social que se establece entre los ejecutantes” (2003:168), un recurso técnico “accidental” que habría terminado imponiéndose como fin en sí. Esta textualización pentagramal de la música, esta sujeción de la imaginación sonora a una representación gráfica que ha de contener todos los comandos y órdenes necesarios para su ejecución habría tenido un correlato en el afianzamiento del discurso musicológico. Para Antoine Hennion, en efecto, “la

escritura de la que se sirve la musicología ha sido el instrumento privilegiado de la transformación moderna de la música en objeto” (Hennion, 2002:275).

Este tipo de racionalización ocurrida en Occidente, con la consecuente separación de mundos de la música –el culto y el profano, el productor y el receptor- se ha dado, con los matices propios de cada caso, en sistemas musicales tales como el chino o indio, en los que hay, además de cierto nivel de racionalización musical, el desarrollo de un estamento profesional. Siguiendo a Weber (1977b), podemos señalar que el desarrollo de una teoría y una práctica musical vienen propiciados por el surgimiento de instrumentos capaces de explorar los universos sonoros. Un ejemplo es la música de Bach. ¿Se trata de ejercicios que ponen en juego los avances de la racionalización armónica según las posibilidades que permiten las octavas divididas en doce sonidos (y no en cinco, como en la mayoría de sistemas pentatónicos, o veinticuatro, buscando una mayor precisión sonora en los intervalos sonoros, pasando de semitonos a cuarto-de-tonos) y trasladadas tanto de un sistema notacional de representación a un sistema de ejecución –el teclado- y viceversa (del sistema de ejecución al de representación) que se va afianzando a partir del clavicémbalo, hasta llegar, con Beethoven, al piano moderno?

Si la racionalización occidental de la música es uno de los extremos del viaje que ha hecho la musicalidad inherente a los fenómenos humanos, con sus teorías, vanguardias e instrumentos, debería haber entonces otro extremo, el de las formas previas o elementales de dicha musicalidad. Como ocurrió con Durkheim (1992) y luego con Lévi Strauss (1965) dentro del ámbito etnológico, estas formas *primitivas* sólo podemos suponerlas a partir de la experiencia de las formas de organización social más simples que podamos observar. Siguiendo la etnología durkheimiana, que consideraba los sistemas sociales australianos como los más elementales sobre la faz de

la tierra, y observando su música, su relación con los sonidos y la interacción a partir de su producción, podríamos concluir que la forma musical elemental sería la imitación de los sonidos de la naturaleza. Por ejemplo, el *didgeridoo* australiano imitando el salto del canguro. Imitación como evidencia de la toma de conciencia de la sonoridad del mundo.¹⁵

Por último, hay que reconocer que esta racionalización musical acaecida en occidente opera sobre la base de la misma distinción mente-cuerpo que ha caracterizado a la Modernidad. Volveremos sobre este tema, por ejemplo al hablar de las discrepancias participatorias (Keil, 2001) como aquello que motiva coporalmente dentro de la producción sónica (desajustes, rozaduras, desafinaciones, destiempos) y que el proceso racionalizador de la música occidental pareciera haber querido eliminar. Ojo, no que la música eliminara el cuerpo –pues, correspondiente a los que Simon Frith llamaría, desde la perspectiva tecnológica, un estadio musical folk (Frith, 1996:226), la música hasta hace muy poco se hallaba anclada o emplazada necesariamente en el cuerpo como productor de sonidos- sino que la representación de la música, su imaginario y contenidos, escindía al cuerpo como objeto musical. No será hasta el advenimiento del sonido grabado y el establecimiento de un oído social fundado en la industria discográfica y los géneros musicales *liberados* de los prejuicios que han relegado al cuerpo (del jazz al rock) que esta escisión producto de la representación textual de la música dé paso a un regreso al cuerpo. Esta vez, un cuerpo recuperado a partir de ciertos rastros captados tecnológicamente: el sonido y la imagen del cuerpo.

¹⁵ Otra hipótesis, que complementaría estas nociones acerca de las formas elementales de la música, refiere a la capacidad comunicativa de la música, señalando que el *drum talk* de los bosques africanos occidentales sería evidencia de un origen común del lenguaje y la música. Incluso los chasquidos consonantes o clics mantendrían una estrecha relación con la percusión de tambores (Sublette, 2004).

1.2.2 *Experiencia conjunta*

Hasta el advenimiento de la producción musical industrial y la “esquizofonia”,¹⁶ las formas de experiencia musical tuvieron en común la experiencia conjunta de un mismo tiempo, el de la sonorización o musicalización. Es decir, la urgencia del pronto, del directo, el estar ahí, el acompañar o liderar, el escuchar a los demás mientras se participa, o estarse quieto observando, todo está contenido ahí, aconteciendo en ese momento, hasta que la música, su sonido, acaba. En resumidas cuentas, ésta habría sido la experiencia musical general hasta la llegada del sonido grabado. Desde entonces, desde que se puede grabar y reproducir sonidos, y por lo tanto manipular sus tiempos, las posibilidades de experimentar la música se han multiplicado. Hasta entonces la experiencia y las nociones acerca de lo que era la música configuraban un mundo que no contemplaba el sonido más que como parte sensible de la evidencia inmediata del medio. Un sonido que está ahí. Lo oigo. Es música. Estoy tocando. De esta perspectiva fenomenológica, Alfred Schütz (2003) se queda con la ejecución musical para darnos un ejemplo de funcionamiento social en el acto. Para él la relación de sintonía mutua que se establece en el acto musical es prelingüística, es una “experiencia del Nosotros que se halla en la base de toda comunicación”, un “compartir el flujo de experiencias del otro en el tiempo interior, y el vivir en un presente vívido común” (2003:165): sociología weberiana y fenomenológica que supone la acción y la presencia de Otros. Se trataría, señala Schütz, de una relación de dos series de tiempos internos (tiempo interior o *durée* de Bergson), simultaneidad de las corrientes de conciencia del compositor y el espectador.¹⁷

¹⁶ *Esquizofonia* es un concepto de Murray Schafer (1994:90). Refiere a la separación que se da entre un sonido original y su reproducción o transmisión electroacústica.

¹⁷ “Dicha relación social se basa en que los participantes comparten diferentes dimensiones de tiempo simultáneamente vividas por ellos. Existe, por una parte, el tiempo interior en que se despliega el flujo de

Objetivamente esta vivencia conjunta de tiempos interiores en el que “el espectador y el compositor se hallan unidos [se da en una] dimensión temporal común a ambos, que no es sino una forma derivada del presente vívido compartido por los participantes en una genuina relación cara a cara” (ibíd.:164). La fenomenología de la experiencia musical pone de manifiesto la dimensión temporal como espacio en el que ocurre el fenómeno musical y es percibido. Y además nos presenta una situación en que se hace material el aspecto relacional e inmediato de la música.¹⁸ La música discurre temporalmente y unifica la experiencia de ese momento, la mutua comunicación presupondría que los copartícipes compartan simultáneamente varias dimensiones de lo que Schütz como fenomenólogo llama tiempo exterior y tiempo interior.

Ahora bien, la importancia sociológica de la música queda en evidencia cuando apreciamos que la experiencia en un marco de tiempo compartido funciona como ajuste normalizador de la expresión e interpretación corporal. El cuerpo del Otro, siguiendo con Schütz, “puede ser y es interpretado como un campo de expresión de hechos dentro de su vida interior” (2003:169). La acción se confirmaría y se reforzaría miméticamente. No es únicamente un aprender escolástico, sino un incorporar mecanismos intuitivos de apreciación de la acción propia y ajena en un desarrollo temporal altamente anticipable y discernible. En última instancia, esta aproximación fenomenológica nos permitiría señalar al oído –en tanto cuerpo- como orientación al mundo, posibilidad entonces de orientación a los demás (personas, cosas, etc.).¹⁹

los sucesos musicales, dimensión en la cual cada ejecutante recrea en pasos politéticos el pensamiento musical del compositor (tal vez anónimo) y por el cual se vincula también con el oyente. Por otra parte, la ejecución musical conjunta es un hecho que tiene lugar en el tiempo exterior, y presupone también una relación cara a cara. O sea una comunidad de espacio; esta dimensión es lo que unifica los flujos de tiempo interior y garantiza su sincronización en un presente vívido” (Schütz, 2003:168).

¹⁸ “Toda comunicación posible presupone una relación de mutua sintonización entre el emisor y el receptor de la comunicación. Esta relación se establece por el recíproco compartir el flujo de experiencias del Otro en el tiempo interior, el hecho de vivir juntos un presente vívido, y la experiencia de esto como un Nosotros” (ibíd.:169).

¹⁹ Como dice Ramón Ramos, “la música nos permitiría escuchar el tiempo de la vida social” (2010:261), es decir, la vinculación con el tiempo se consolidaría por un lado en un espacio de legitimación de un

Un último apunte a señalar a partir de la ejecución musical conjunta, como forma de situarse o ajustarse a unas propiedades del entorno, es la manera en que, a través de la misma, como ajuste normalizador de la expresión e interpretación corporal del cuerpo del otro, podemos observar que “la música trabaja como un dispositivo de organización corporal que facilita la conciencia encarnada (*embodied awarness*)” (DeNora, 2000:84). Con este término, Denora refiere a unas orientaciones y expectativas hacia el entorno físico en tanto criaturas (*creaturely*), orientaciones y expectativas que no son propositivas (*non-propositional*) o congintivas (*non-cognitive*). Todos somos conscientes del entorno a partir de nuestro cuerpo, dice DeNora, se trata de una conciencia corporal que compartimos con otras especies. Si la ejecución musical conjunta es una manera de ajustarnos a los demás a partir de nuestra percepción de los tiempos, la música y la expresión corporal de los demás, se da entonces por las capacidades físicas que somos en tanto criaturas. Esta conciencia corporal o forma de estar atento ante el entorno que menciona DeNora, puede implicar algún tipo de reflexión o conocimiento articulado proposicionalmente –los movimientos corporales de Townshend como partitura corporal para guiar a Keith Moon-, pero se basa en propiedades pragmáticas y semi-conscientes –caminar sin pensar que caminamos, por ejemplo- previas a la articulación discursiva y que compartimos en tanto criaturas con otra especies.

ordenamiento social (en nuestro caso, el ordenamiento de la obra, los tiempos de los asistentes o audiencias, los tiempos de los cuerpos privados o públicos de seguridad, los tiempos propios de la obra grabada), y por el otro se transforma en un espacio de vida y por lo tanto de conflicto en la imposición de dichos tiempos. Luego volveremos sobre este punto del tiempo socialmente organizado por la música, y veremos cómo, por ejemplo, en la producción y vivencia (como escucha organizada) de rock, primero, al ser un efecto indirecto del sonido grabado, se establece en unas coordenadas temporales de relación social que escapan al cara a cara (la esquizofonia no eliminará el ordenamiento temporal, pero sí que alterará los órdenes corporales que dependían del cara a cara, al llevarlos a un nuevo cara –pasando por un medio técnico que altera los tiempos y espacios- a cara). Y segundo, cómo se pasa del *single* de tres minutos de duración, como forma expresiva propia del género, al álbum como obra que posee una duración de 40 minutos o más.

Observemos, como caso de interacción sonoro-corporal, la manera en que Pete Townshend marca los tiempos en la canción “Amazing Journey”: cuando luego de una introducción de acordes de guitarra ejecutados suavemente se incorporan el bajo y la batería, y sobre todo esta última, a cada pulso o beat, Townshend se acompaña de un movimiento muy marcado, sacudiendo los codos, haciendo de metrónomo o partitura humana para Keith Moon, posiblemente para que no se pierda en los redobles que hace en un compás de 3/4, forma de organizar el tiempo musical que se le resistía. “Usaba señales físicas, como un director de orquesta”, reconoce Townshend. Podemos observar esta secuencia en filmaciones de los conciertos de la época de Tommy (1969-1970) o de la época de “grandes estadios” (1975-1976).²⁰

1.2.3 Cuerpo y música popular

La relación entre cuerpo y música popular, desde una perspectiva sociológica, aunque no es académicamente sistemática, comenzó de forma más o menos indirecta hace algunas décadas con el trabajo pionero de Howard Becker (1971) sobre los músicos de jazz y el consumo de marihuana. En cuanto al rock como género ya establecido y el cuerpo, la andadura sociológica comenzó en los años setenta. Simon Frith se acercó al tema de la corporalidad en el rock a partir de su vinculación con la sexualidad de la juventud y de las distinciones de consumo propuestas por la industria musical, los polos opuestos y a la vez complementarios llamados *teenybop* y *cock rock*,²¹ en los que la distinción de género funcionaría como distinción de la audición

²⁰ De la época de Tommy podemos observar en “Amazing Journmey” esta interacción y la lectura del cuerpo como pentagrama o metrónomo en las filmaciones existentes de los conciertos del London Coliseum (1969) o de la Isla de Wight (1970). De la época de “grandes estadios”, tenemos la grabación en el Summit de Houston (1975), y aunque en esta ocasión los movimientos de Townshend están un poco deslavazados, podemos no obstante apreciar el intento por marcar los tiempos con un movimiento fallido del codo. Cfr. filmografía.

²¹ Luego volveremos sobre la distinción entre los polos *teenybop* y *cock rock*. De momento podemos adelantar que esta distinción, aunque en un principio podría llevarnos a pensar en las relaciones de género dentro del mundo de la música popular, se trata de una suerte de transposición de la distinción entre rock y pop, y como tal, parte del prejuicio que sirve para ordenar los mundos del pop-rock en los polos del

social. Frith continuó en los ochenta y noventa escribiendo sobre el cuerpo en la música rock, sobre los placeres de la experiencia musical o sobre el ritmo y la raza, y la distinción entre música europea (o culta) y la música africana y sus derivados (donde incluiríamos la música afro-americana y sus derivados, entre ellos el rock) (1996:123-144), o, también, sobre la voz –como cuerpo, como persona y como carácter (1996:187).

La voz y la experiencia sónica del rock también figuran en la sociología de Motti Regev, quien enmarca la producción del rock en el marco cultural global de la modernidad tardía, y defiende, en su último trabajo (2013), una posición fenomenológica para entender la experiencia de este tipo musical. Como señala Peter Wicke, el rock, como “forma musical, corresponde a un modo de percepción y uso en el que la música no se toma como una forma de expresión similar al lenguaje, con sus estructuras prescritas de sentido, sino como una experiencia sensual orientada corporalmente” (Wicke, 1990:72). Es decir, el rock, a pesar de ser posible gracias a los desarrollos e innovaciones tecnológicas del último siglo, se fundamenta –y en este sentido sigo las tesis de Wicke y Regev- en instancias o dimensiones de la música que son anteriores al proceso racionalizador que acaba en la textualización pentagramal, instancias o dimensiones que guían la experiencia corporal a partir de la institución de nuevos modos de percepción y uso musical.

Según Richard Middleton (1990), de forma general se asume que “el cuerpo” ha permanecido cercano a la música popular de la misma manera que se halla cercano a la cultura popular (por oposición al mundo burgués y su expresión artística, derivada del ascetismo religioso), y que esta orientación corporal, dentro de este asumir general que coloca la música occidental culta en lo más alto del desarrollo de la modernidad,

consumo-producción *serios* propios del rock y el consumo-producción *banales* asociados al pop. Es decir, se trataría de una jerarquización de la producción y gustos musicales.

supondría un empobrecimiento intelectual: la orientación corporal de la música popular sería vulgar, espontánea, participativa, involuntaria y visceral.

Para Middleton no estaría claro si este acercamiento del cuerpo a la cultura popular es en sí algo bueno o malo. Incluso en los discursos políticos (izquierda-derecha) encontraríamos contradicciones, y ambos espectros políticos poseerían sus propios puritanos y hedonistas.²² Habría al menos, según Middleton, en el análisis de esa relación entre el cuerpo y la música popular, tres posiciones académicas que intentan acercarse al cuerpo en la música popular: una posición *instintualista*, una posición *social*, y una posición *estructuralista*.

La posición instintiva o instintualista vendría a ser la más común. Según Middleton, podríamos aquí agrupar a autores desde Nietzsche hasta Deleuze, pasando por D. H. Lawrence, Reich y Marcuse. Se trata de la posición en la que “se piensa que las energías libidinales se canalizan directamente a través de formas musicales” (1990:258). “Para la gente de la generación del ’68 la música rock debe proveer una ruta directa hacia el inconsciente, una manera de conectar con la libido” (Ibíd.:259). Un freudianismo vulgar similar ocurre el pensamiento occidental desde principios del siglo XX respecto a la música popular cotidiana: los nuevos estilos ofrecerían la liberación respecto a viejos tabúes, así como serían también expresión de ultraje, escándalo o meros prejuicios racistas. “Se asumía –escribe Simon Frith– que, mientras la música negra era importante como expresión de vitalidad y excitación –en otras palabras, ‘buena para ser bailada’–, carecía de las calidades reflexivas requeridas para la expresión *artística* genuina” (Frith, 1981:21)²³ –cfr. por ejemplo el rechazo de Adorno

²² Un caso sonado es el de cómo la derecha estadounidense se apropió de la dimensión corporal y afectiva de la música popular en la era Reagan con el uso de “Born in the USA” de Bruce Springsteen (cfr. Grossberg, 1992).

²³ Esto reproduce la distinción mente y cuerpo. La música negra sería corporal, y por lo tanto natural, inmediata, espontánea. El arte, en contraste, señala Frith, sería algo deliberadamente creado, conscientemente pensado, y supondría, por definición, complejidad y desarrollo. “A finales de los 60, los

al jazz (Noya, 2011) o la manera en que es presentado Louis Armstrong en *Rhapsody in black and blue*:



Louis Armstrong en *Rhapsody in black and blue* (1932). La música popular como una liberación de instintos primitivos –o como encumbramiento de los prejuicios modernos.²⁴

Un caso que no menciona Middleton, pero que yace en el centro de esta conceptualización instintualista, es la posición de Leonard Meyer (1967), quien sostiene que la música produce gratificaciones inmediatas y retrasadas. “Un aspecto de la madurez de tanto la individualidad como la cultura en las que surge un estilo consiste en la disposición (*willingness*) de no dejarse llevar por gratificaciones inmediatas en pos de futuras y máximas gratificaciones” (1967:33). Meyer se refiere a la gratificación inmediata como primitiva. Su peyoratividad sin embargo es “iluminante”: porque el

músicos de rock se inspiraron en la ideología del arte para legitimizar y dar sentido al movimiento (detrás de los Beatles) de la actuación en vivo al estudio de grabación, de la celebración colectiva a las letras individuales, de las muchedumbres adolescentes danzantes a la audiencias que escuchan y tratan de apreciar la música” (Frith, 1981:21). Sobre el cuerpo negro en la música, cfr. McClary y Walser (1994).

²⁴ No sé si se puede llegar a apreciar en la imagen cómo el músico *negro* es presentado, cubierto de pieles de leopardo o guepardo, haciendo mención implícita a cierto entorno originario salvaje del que provendría –ése es al menos el mensaje que a mí me llega- toda su condición pre-civilizada.

retraso de la gratificación de la música culta escenificaría el proceso civilizatorio – descrito por Elias (1987) o Arditi (1998)- que va del siglo XV al siglo XX. La forma de hacer y construir la música, anteponiendo un proceso creativo complejo, cuyas consecuencias serían la represión de la gratificación inmediata, sería similar a la imposición de una etiqueta, una forma organizada y asumida de control afectivo, de situar los cuerpos en un espacio de distancias *civilizadas*.

En segundo lugar, dentro del análisis de esa relación entre el cuerpo y la música popular, siguiendo con Middleton, tendríamos la llamada posición social. Basada en las teorías de la socialización, “la relación entre música y cuerpo es vista como construida discursivamente en relación con determinados roles sociales que operan en una coyuntura histórica específica” (Ibíd.:259). Un ejemplo sería el proceso de socialización descrito en la experiencia adolescente por Frith y McRobbie (1990), en los que el rock – por medio de las categorías *Cock Rock* y *Teenybop*- operaría tanto como forma de expresión sexual y acústica, como de control social de la acústica de la sexualidad.

Por último, en la posición estructuralista o semiológica, Middleton menciona la crítica de Laing y Taylor (1979) al artículo de Frith y McRobbie. Aunque también se podría ubicar dentro de las posiciones centradas en las teorías de la socialización, sería sin embargo una posición relacional cercana al estructuralismo: los géneros musicales descritos no pueden en esencia ser vinculados con ninguna categoría social ni con ningún nivel de expresión o represión sexual, de lo que se trata es de la manera en que códigos y convenciones de representación radicalmente diferentes se implican en diferentes géneros. Este tipo de posicionamiento relacional, aunque fundado en el giro lingüístico o semiológico de posguerra, y que acentúa la estructuración discursiva de distintos géneros dentro de la música popular, nos permitirá acercarnos sin embargo a la sociología latouriana y a cómo el campo –en este caso concreto, el cuerpo dentro de la

música popular- es efecto de un intento por recuperar el cuerpo escindido de la modernidad a través de los propios adelantos tecnológicos de la modernidad –las maneras de captar el cuerpo: la fotografía, el sonido grabado, etc.

Ahora bien, Middleton reconoce que la música popular es mayoritariamente una música vocal, cantada (*voice music*), y que el placer de cantar y de escuchar cantar es central a ella (la música popular). De aquí la importancia –sobre todo en las teorías semiológicas, más que en las instintualistas o sociológicas- de la noción del *grano de la voz* de Roland Barthes (1986:262-71), quien distingue, en una obra musical –cantada- el placer de la forma musical y el placer producto de la voluptuosidad en que dicha obra es ejecutada, esto es, la dicotomía entre la obra y la actuación, entre sentidos explícitos y sentidos provocados por la presentación en tanto encuentro de un lenguaje con una expresión musical. Las tres posiciones descritas o presentadas por Richard Middleton en su análisis de la música popular, según miremos, las encontraremos diferenciadas o imbricadas: el placer de la música que relata Barthes, por ejemplo, podríamos hallarlo en la explicación nietzscheana de la música, un placer apolíneo o arquitectónico de las formas musicales y un placer dionisiaco, extático, provocado por la participación exaltada en el fenómeno (ver más adelante, las “discrepancias participatorias”).

1.2.3.1 Sexualidad y música popular

Todo el mundo parece coincidir, señala Simon Frith, en que rock’n’roll significa sexo, y que ello se debe a su ritmo. El término en sí es un eufemismo del acto sexual. Ahora bien, dice Frith, las razones por las que el rock’n’roll (como estadio primitivo del rock) significa sexo, o se lo vincula a la sexualidad, tiene que ver más con razones sociológicas que musicológicas (Frith, 1996:123), con una forma de asimilar

discursivamente las connotaciones del rock'n'roll que se acerca más al ejercicio popular de la mitificación. Como señala Ian Inglis, con relación al establecimiento de mitos y leyendas urbanas acerca del rock'n'roll,

“No sorprende que el tipo de leyenda urbana más extendida en la música popular sea sobre casos de conducta sexual (...) Estos relatos evocan un sentido de envidia por un estilo de vida poco convencional y permisivo que está más allá de la rareza, en el que estas conductas son toleradas e incluso festejadas” (Inglis, 2007:600).

El aura sexual del rock de los sesenta es heredera directa del aura sexual del rock'n'roll de los años cincuenta. Las apariciones televisivas de Elvis Presley en 1956 (aunque se recuerdan sus apariciones en el Show de Ed Sullivan como la irrupción de Presley a nivel nacional, lo que realmente catapultó a la fama al rey del rock'n'roll, fue su baile frenético en el Show de Milton Berle al compás de “Hound Dog”) confirmaron los peores temores del peligro que representaba la negritud –identificada en los sonidos y movimientos de esta música- como amenaza a la pureza racial.²⁵ Mirando a la cámara, señala Greil Marcus, Presley “sugiere un cuerpo en libertad para el que, en ese momento histórico, no había un lenguaje aceptable” (Marcus, 2008:333). Sexo y rock'n'roll, como forma institucionalizada del escándalo, se asociaron de una vez y para siempre.²⁶

El aura sexual del rock'n'roll, entonces, se derivaría de la historia de la música popular norteamericana y de cómo los prejuicios hacia la clase negra llenaron de erotismo una expresividad o sensibilidad musical determinada (de las *sorrow*

²⁵ Dice Simon Frith que el impacto (shock) generado por el uso de la música negra y blanca hecha por los músicos de rockabilly fue más ideológico que musical. “Era la manifiestamente agresiva entremezcla social de los blanco y negro lo que resultaba amenazador” (Frith, 1981:24).

²⁶ Greil Marcus llega a decir que, viendo las presentaciones televisivas de Elvis Presley años después de haber ocurrido, sigue sintiéndose azorado, preguntándose cómo permitieron emitir eso en televisión (Ibíd.).

songs al jazz).²⁷ Prejuicio que se basaría en la historia del blues: por ejemplo, la vida personal de Bessie Smith, la mujer negra que acercó el blues al *mainstream* de la música popular norteamericana en los años 20' (O'Brien, 2002:12) se compone de una explosiva mezcla de glamour y desenfreno sexual (Brazier, 2004). El mismo Robert Johnson, por poner otro ejemplo de las figuras claves en el imaginario blanco popular, en los años 30 cantaba en "Dead Shrimp Blues": "tú coges mi camarón, nena, y me lo retuerces",²⁸ o en "Traveling Riverside Blues": "puedes apretar mi limón hasta que el jugo chorree hacia abajo por mi pierna".²⁹

Fue en 1978 cuando Simon Frith y Angela McRobbie escribieron "Rock and sexuality" (Frith y McRobbie, 1990; en nuestra bibliografía). Como era de esperar, un acercamiento sociológico al rock no podía evitar tener en sus entremeses el tema de la sexualidad. Asociado fuertemente a la contracultura y revolución sexual en los países occidentales desarrollados en los años sesenta, el rock no podía evitar el que buscaran o identificaran sus raíces con la sexualidad. En dicho artículo, Frith y McRobbie, analizando el rock y su manera de operar tanto como una forma de expresión sexual así como una forma de control sexual, distinguen entre *cock rock* y *teenybop* como los dos polos de la sexualidad en el rock.

El rock es, de los *mass media*, y según los autores, el más preocupado por la expresión sexual. "Si las letras del rock suelen seguir las reglas del romance, sus elementos musicales, sus sonidos y ritmos, se vuelcan hacia otras convenciones de representación sexual, y el rock está muy cargado emocionalmente incluso cuando su

²⁷ Jazz, como término para designar un estilo musical, también comparte con rock'n'roll una connotación sexual, se trataría de otro eufemismo para el llamado *intercourse*. Cfr. la imagen capturada de *Rhapsody in black and blue* más arriba, donde podemos ver en acto ese prejuicio hacia la población negra.

²⁸ Sigo en este caso a Elijah Wald (2005:154) quien cree que a pesar de la interpretación *escolar* de que "shrimp" sería *slang* para prostituta, Johnson lo menciona en la letra de su canción como un cebo (lo que se pone en un anzuelo) con el que atrae a su chica.

²⁹ "You can squeeze my lemon", como frase hecha, se ha vuelto un lugar común en las músicas derivadas del blues. Led Zeppelin la usó en "Lemon Song", tomándola *prestada* de Johnson, aunque también es más que probable que éste la hubiese tomado de la canción "She squeezed my lemon" de Arthur McKay.

interés directo no es sexual (...) El *rock'n'roll* fue originalmente sinónimo de sexo, y su música ha sido causa de pánico moral desde que Elvis Presley agitó por vez primera en público sus caderas” (1990: 371). El polo *cock rock* es resultado, afirman Frith y McRobbie, “de la música cuya ejecución es expresión explícita, cruda y generalmente agresiva de la sexualidad masculina” (1990: 374). Es la música que va en línea desde Elvis Presley a estrellas de rock como Mick Jagger (Rolling Stones), Roger Daltrey (The Who) y Robert Plant (Led Zeppelin), de quienes sus actuaciones en vivo resaltan la corporalidad masculina: “cuerpos masculinos en exposición, camisetas abiertas y pantalones ajustados, un énfasis visual del pelo en pecho y los genitales” (1990:374).

El polo *teenybop*, en contraste, responde a la misma ideología que subordina a mujeres en el resto de esferas ocupacionales. Supondríase que las mujeres son delicadas, poco abrasivas, y su materia musical a consumir debería, homológamente, mantener unas pautas similares: aunque luego veremos lo difícil de mantener estas presuposiciones, deberíamos, para entender esta distinción, cotejar el aura *tierno*, vulnerable, de Peter Noone (el vocalista de los Herman's Hermits) con el aura *erótico*, agresivo, de Jimi Hendrix (¡que además es negro!, tendríamos que agregar para nuestro escándalo). El *cock rock* es demasiado brusco para el consumo femenino: si los chicos son grupalmente el corazón de la audiencia del rock, afirman los autores, las chicas se suponen como oyentes individuales y pasivas. No consumen una ideología grupal sino la sensibilidad de un artista, “no se les anima a desarrollar las habilidades y el saber cómo llegar a ser un artista (performer) (...) Se espera de las chicas que sean pasivas, mientras escuchan tranquilamente *rock poets*, y empollan a Leonard Cohen, Cat Stevens o Jackson Browne” (1990: 376).

A este artículo se le criticó que se tratara de un análisis de la sexualidad más cercano a lo que hoy llamaríamos un estudio de género, que se olvida, de algún modo,

de resaltar los aspectos femeninos activos en el rock,³⁰ o ambiguar la sexualidad masculina (¿Es realmente Mick Jagger masculino? ¿No resulta ambiguo el *cock rock* con Jagger o Robert Plant? ¿Qué es la ambigüedad de Jagger?). El problema nos habla más de la mentalidad del momento que de un prejuicio particular. Y en primer lugar porque lo escriben un hombre y una mujer. Así que el artículo no tendría (necesariamente) por qué olvidarse de las mujeres. Lo que me lleva a pensar en que el rock fue percibido como eminentemente masculino (o que las instancias desde las que se pensaba el rock eran masculinas).³¹ Y a finales de los 70, cuando se escribe este artículo, tal vez los grupos de rock de mujeres que emergieron a mitad de década les quedaban muy próximos.

En todo caso estamos ante un intento por sentar las bases de algo así como un estudio de la sexualidad del rock, un tema demasiado presente en la mitología popular, que sin embargo terminó siendo un estudio de género del rock, un estudio de cómo se interrelacionan los géneros en este campo de producción cultural. Y, para nuestro interés, este artículo señala una forma posible de objetivación sonora de la sexualidad a partir del rock y las categorías sónico-sexuales que emergen de él.

1.3 El advenimiento del sonido grabado y la conformación de un oído social.

El advenimiento del sonido grabado es uno de los puntos fundamentales para explicarnos el surgimiento de un oído social moderno. Hasta el surgimiento del sonido grabado, el recuerdo de los sonidos musicales se ayudaba con mnemotecnias complejas

³⁰ Que en los años sesenta (y hasta finales de los setenta, que es cuando se publicó el artículo de McRobbie y Frith) hubiese poca representación femenina en la producción del rock no significaba completa ausencia femenina. Ver punto **6.1.1 Las mujeres del rock británico**.

³¹ Cfr biografía de la revista *Rolling Stone* (Draper, 1991) y cómo la prensa rock (que es precisamente desde donde Frith emerge) es preponderantemente masculina, y cómo los papeles de las mujeres se reducen a secretariados y asistencias.

y arbitrarias. Pictóricamente es difícil plasmar la producción sonora –aunque Attali (1985) ve la producción de sonidos en *El combate entre don carnaval y doña cuaresma* de Brueghel el Viejo-, y una partitura, como ya hemos mencionado, requiere un adiestramiento específico en las artes musicales de occidente. Por ello cuando Edison y sus contemporáneos comenzaron a grabar sonidos –*to record*, misma ascendencia lingüística latina que recordar, *recordari*-,³² una de las primeras utilidades que le encontraron fue precisamente guardar la voz como recuerdo. Guardar un momento. Atesorar infinitamente un instante. Infinitamente lo que el soporte que almacene ese sonido, ese instante, permita. El sonido grabado, como punto de contacto entre la tecnología y la capacidad corporal de oír, es así tanto prótesis de la memoria como prótesis de la audición.

1.3.1 Una sociología de los fenómenos sonoros

A finales de 2009, EMI, la compañía discográfica británica, sacó a la venta una nueva discografía de los Beatles. Era la misma pero sonaba diferente, se trataba en principio de una *remasterización*. Eran los Beatles sonando, entre otras cosas, para las nuevas generaciones. Se trataba de un cambio en la forma de escuchar a los Beatles en el siglo XXI. Un cambio radical, para el oído entrenado, y sutil e inconsciente para el oído desprevenido, pero, como señala Howard Becker al mencionar los cambios en las convenciones propias de cada mundo del arte, un cambio que “en virtud de sus diferencias (por pequeñas e insignificantes que sean) con todos los demás trabajos, enseña a su público algo nuevo: un nuevo símbolo, una nueva forma, un nuevo modo de presentación” (Becker, 2008:87). Con estos cambios de práctica, entonces “podemos

³² *Paperback Oxford English Dictionary* (2006) Oxford University Press, Oxford.

hablar de la formación de un [nuevo] público” (Ibíd.) y de la manera en que una forma de oír se asienta y tal vez llegue a generalizarse.

Más allá de las discusiones estéticas sobre la calidad del audio, la pérdida de fuerza o volumen, que si mejor en vinilo porque el mp3 reduce y elimina algunas señales sonoras, el caso de la remasterización de la obra de los Beatles significa que se trataba de acomodar un sonido *pasado* a la forma actual que tenemos de oír a la música. Con todo lo que ello implica.

Había entonces no únicamente una nueva sonoridad, sino un camino en la mediación, una traslación del vinilo al formato digital.³³ Y esto en su momento representó una alteración en la forma de oír la música. Pero no una alteración de una pasividad, alteración en la forma de recibir silenciosa y quietamente esta música, sino una alteración que incluía todas las prácticas necesarias para adquirir y reproducir esta música, con la incrustación de las relaciones de mercado, de tecnología y materialidad misma del formato. Una alteración de la mediación musical que replanteaba el papel central de estos objetos: no ya un intermediario “que transporta significado o fuerza sin transformación”, como señala Bruno Latour, sino como mediadores que “transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos que se supone deben transportar” (Latour, 2008:63).³⁴

Esta capacidad de transformación se hará evidente –como veremos adelante- al comprobar que el establecimiento de una fórmula generadora del disco de rock se da

³³ Este camino sin embargo no era nuevo, la edición de 2009 no era la primera en formato digital, a lo largo de los años 80 se pasó a *cd* gran parte de la discografía canónica de nuestra modernidad, incluyendo, claro está, la de los Beatles. Y como señala John Kimsey, la edición de 1987 en *cd* de la discografía beatle, edición de los discos originales del sello británico Parlophone supuso, para las audiencias norteamericanas –acostumbradas en los años sesenta a las ediciones del sello Capitol, que diferían muchas veces en orden y contenidos de canciones- una verdadera inmersión y educación auditiva “en lo que uno podría llamar los discos e intenciones originales del grupo” (Kimsey, 2009:234).

³⁴ Simon Frith ya se preguntaba, antes, mucho antes de la remasterización de 2009 de la obra de los Beatles, qué era lo que oíamos con el advenimiento del *cd* y la digitalización de la música. Para él estaba claro: esa música remasterizada, tratada digitalmente con el ánimo de reconstruir un sonido original, sea lo que fuere, no era el sonido original al que apelaba (Frith, 1996:235).

tanto por la alteración de las relaciones de producción en el seno de la industria discográfica como, en efecto, por la transmisión de los contenidos musicales del propio disco en un diálogo entre varios grupos y artistas musicales. Siguiendo a Latour cuando dice que “ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar *no-humanos*” (Latour, 2008:107), podemos afirmar con Regev que la música grabada y editada en formato *long play* (la música de los años sesenta) *actúa* en el campo social.³⁵

1.3.2 El oído social y la sociología sónica: hacia una hipótesis tecnológica

Aquí es donde surgió la pregunta por el oído social. ¿Qué es esto de oír música mediada por el sistema mercantil de producción y distribución de bienes, y su transformación en mercancía en el siglo XXI? ¿La oímos de forma diferente hoy respecto a décadas pasadas? ¿Cómo se oye la música fuera del sistema postindustrial capitalista? ¿Cómo se habrá oído antes de la llegada del sonido grabado? ¿Es lo mismo oír una canción fuera de su contexto original, sea en su tiempo, como espacio social o como secuencia de una progresión discográfica, o sea respecto al álbum que la contenía? ¿Es lo mismo oír en vinilo que en cd? ¿Es lo mismo el sonido grabado que su puesta en escena en un concierto? ¿Cómo oímos la interrelación de una pieza musical con el resto de obras del campo musical? ¿Se oyen los discos como si fueran obras? ¿Hay un canon posible de álbumes en una época de canciones sueltas? ¿Lo que oímos

³⁵ “Los sonidos del pop-rock cumplen los requisitos de *actantes*, como “cosas” en el mundo cuya presencia tiene un efecto transformador en la realidad. La música pop-rock ha generado y proveído un repertorio de actantes que han mediado nuevas formas de experimentar el cuerpo, nuevos estilos de conciencia y modos de encarnación, nuevos diseños de la esfera pública musical (...) Es a través de su materialidad como sonido que la música en general, y los géneros musicales en particular, funcionan en última instancia como actantes. Es decir, como modificadores de un estado de cosas cultural, como transformadores de las condiciones culturales” (Regev, 2013:177).

es homogéneo? ¿Es el conjunto de la vida sonora parte de un campo social o incluso de un mundo del arte? ¿Tiene vida propia la dimensión acústica del desarrollo social?

Al intentar responder a estas preguntas, la teoría del oído social podría inaugurar una nueva sub-disciplina sociológica, una que podríamos llamar una *sociología sónica* (o *sociología de las interrelaciones acústicas, sonoras y/o auditivas*), y que se basara en retomar, tanto de la ecología acústica como de la etnomusicología, y su perspectiva fenomenológica, la producción sonora y la interacción a partir de las sonoridades, haciendo hincapié en la dimensión sociológica de dicha producción e interacción sonora: la manera en que la vida sonora se encarna como una dimensión constitutiva del habitus, de esa manera de hacer –y hacer oír- que es histórica y transponible. Manera en que la percepción auditiva se constituye como una disposición corporal fundamental en la generación de sentidos en la acción y en el establecimiento de nuestras relaciones con los demás.

De este modo, la teoría del oído social, podría decirse, nos proporcionaría una sociología sónica basada –por un lado- en una fenomenología de la percepción aplicada a la sociología del cuerpo en el contexto de la modernidad, y –por el otro- sería un intento de ampliación del alcance de la teoría del habitus como hexis corporal. Siguiendo la invitación propuesta por Kim y Rowland (2005), digamos que la teoría del oído social es parte de esa búsqueda de las “implicaciones sociales del sonido”.

Aparte de esta proposición sociológica de Kim y Rowland, desde las ciencias sociales los desarrollos teóricos más cercanos que tenemos para pensar en la constitución de un oído son, entonces, a) los de la sociología de la música: Max Weber (1977b) y el proceso de racionalización musical en el establecimiento de una escala o afinación moderna, Theodor Adorno (2009) y los tipos de oyentes y escucha, Maurice Halbwachs (1992) o Alfred Schütz (2003) refiriéndose a la temporalidad de la

experiencia conjunta musical, lo que podríamos llamar un oído-conjunto o contemporáneo, o incluso Bourdieu, quien tangencialmente (1990; 1998) hace una aproximación a la constitución social de una audición, la del oído como expresión del gusto de clase, llegando a la sociología de la música de Tia DeNora (2000); luego b) la etnomusicología: Steven Feld y Charles Keil (2005) y sus conceptos de *Discrepancias Participatorias* y *Lift Up Over Sounding*, o los campos de actividad musical de Thomas Turino (2008); c) la ecología acústica: Murray Schafer (1994) y sus conceptos de *Soundscape* o *Esquizofonia*; o d) los recientes *Sound Studies*: Schulze (2012) y la experiencia sonora de la modernidad mediada por las tecnologías, donde podríamos situar nuestra teoría del oído social. En la sociología del cuerpo, o en la sociología que históricamente ha puesto su atención en la dimensión corporal de la vida social, aunque ni Marcel Mauss (1979), Norbert Elias (1993), Pierre Bourdieu (1991), Brian Turner (1994) David Le Breton (1995; 2005), Jorge Ardití (1998) o Fernando García Selgas (1994) y Mari Luz Esteban (2004) en España, por citar algunos de los ejemplos más relevantes, toman la constitución social de la audición –ni en músicas o espacios sonoros–, sin embargo proponen conceptos que sí resultan útiles y aplicables a la teoría del oído social: el *aprendizaje corporal*, la *curva civilizatoria*, el *habitus* o la *encarnación*, o incluso el gusto musical.

El caso del rock británico pertenece a un estadio de desarrollo social y tecnológico que nos permite realizar una arqueología sónica o estudio, dentro del campo de la grabación, de la onda sonora (Pérez Sánchez, 2013): se trata de un hecho histórico cuya producción sonora se encarna en el marco de la era posterior a la reproductibilidad técnica de las obras estimadas como artísticas (Benjamin, 1989), y más precisamente, en el momento de la producción y captura sónicas de la era analógica o de la cinta magnetofónica, previas al desarrollo digital actual.

Centrarnos en el rock como productor de un oído social a partir de la interacción entre unas formas musicales, tecnológicas y económicas es una aplicación de la sociología sónica a un campo de producción cultural que nos permite articular la *hipótesis tecnológica o tecnologicista de esta tesis*: que el cuerpo, siguiendo a Frith y sus etapas de almacenamiento musical,³⁶ desaparece de la música como soporte al extenderse la representación pentagramal, pero regresa con el surgimiento de las nuevas tecnologías audiovisuales que, si bien –de momento- no traen de nuevo al cuerpo en tanto cuerpo físico, sí nos devuelven el cuerpo como sitio en el que se produce la música.

1.3.3 El registro sonoro y los campos de actividad musical

Para hablar de sonidos y su organización, Thomas Turino (2008) construye un marco conceptual que, desde la etnomusicología, pretende atender a las formas en que producimos sonidos y los registramos. Turino distingue así cuatro campos de la práctica musical: la actuación participatoria, la actuación presentacional, grabación de alta fidelidad y el arte del audio de estudio. La primera, la actuación participatoria, es una forma de práctica musical que no distingue entre artistas y audiencias. Estarían entremezclados y ausentes de jerarquías. Todos serían participantes o posibles participantes. Turino pone de ejemplo la música estudiada por él en Zimbawe o Perú, su carácter gregario festivo –bajtiniano podríamos agregar, si pensamos en los carnavales, o brueghelianos, si oímos con los ojos como Attali- pero también menciona a los Beatles, señalando que en sus comienzos en los garitos y cabarets de Liverpool y

³⁶ Frith (1996:22-7) habla de al menos tres estadios en la forma de almacenar la música y el conocimiento musical. En el estadio *folk* la música se almacena en los cuerpos e instrumentos. En el estadio *arte* la música es almacenada a través de la notación pentagramal (“la mente musical es elevada por encima del cuerpo musical”). Y en el tercer estadio, llamado *pop*, la música es almacenada tecnológicamente en discos, cintas o digitalmente.

Hamburgo fueron un grupo de club de baile participatorio, que hacían música para que la gente bebiera y danzara. El karaoke podría ser un tipo de actuación participatoria en la que los asistentes son participantes o posibles participantes.

El segundo campo de la práctica musical que menciona Turino es el de la actuación presentacional, situación en la que podemos distinguir entre una audiencia y unos artistas como mundo separados. Siguiendo con los Beatles, Turino menciona que en esta conceptualización podemos incluir la etapa de la fama o beatlemania o *beat boom*, en la que la gente no va a socializar a un bar o garito, a beber o bailar, sino a ver un grupo musical y escuchar su música. Luego, al intentar analizar el cuerpo regio del rock, veremos que la beatlemania, con sus *teenyboppers*, es un carnaval en toda regla en el que los Beatles funcionan como elemento erótico social, y que la distinción entre audiencias y artistas es porosa en tanto que en esos conciertos, por un lado, se resuelven tensiones que van más allá de la música, como pueden ser los rituales que el mismo Turino describe acerca de la música del altiplano andino, y por el otro, si prestamos oído a los registros sonoros, comprobaremos que el sonido de esos conciertos es la resultante conjunta de instrumentos eléctricamente amplificados y decenas de miles de gargantas gritando.

El tercer campo de actividad musical es el de la grabación de alta fidelidad (*High Fidelity*). Con esta categoría o conceptualización, Turino intenta referirse a las grabaciones que pretenden ser índices o icónicas de una actuación en vivo. Etnomusicológicamente podemos hablar de las grabaciones como trabajo de campo etnográfico y su escucha posterior (ya no necesariamente por parte del mismo etnógrafo que las recoge) como una labor etnológica. Por ejemplo, las grabaciones existentes desde finales del siglo XIX, a las que por cierto Max Weber pudo acceder y con las que habría ampliado su oído particular e inspirado su trabajo sobre la

racionalización musical como un proceso y, posteriormente, como señala Rodríguez Morató (1988), habría inspirado también su trabajo sobre la racionalización religiosa. Pero además, y es la razón por la cual mentamos a Turino, podemos hablar de la producción discográfica en el marco de la música popular. Los primeros discos de los Beatles serían un ejemplo: grabados en una toma, con pocos o nulos *overdubbings*,³⁷ serían un intento por plasmar en disco una actuación en vivo.

Finalmente, el cuarto campo de la actividad musical, el del arte del audio de estudio (*studio audio art*), implicaría la manipulación de sonidos en un estudio de grabación con el fin de obtener un objeto de arte grabado. En nuestro caso coincide con el establecimiento del rock como un campo de producción cultural en la segunda mitad de la década de los sesenta y la consolidación de lo que Noya (2011) denomina la psicodelia pitagórica. Siendo la música concreta pionera en el arte de manipular sonidos grabados, el rock popularizó finalmente las técnicas de grabación como un arte nuevo. Los Beatles, en su última etapa, y con *Sgt. Pepper's* como máximo exponente, habrían abrazado con sus intenciones artísticas este tipo de producción sonora.

El disco, de esta forma, será, por un lado, un lugar de encuentro de diversos campos de actividad musical. Como tal, hará intervenir toda una serie de mediaciones entre la producción y el consumo, aparte de los músicos, audiencias y editores musicales. Y será, por el otro lado, una materialización de ese encuentro, su objetivación: en él oímos no sólo a los músicos y sus instrumentos, cómo tocan y cantan, y qué han oído antes que desemboque en eso que cantan y tocan, sino que oímos a los productores discográficos y los ingenieros de sonidos, cómo graban y cómo mezclan el sonido de la música, oímos además la misma historia del campo, esa dispersión y proliferación de unos sonidos, la manera en que se incorporan sensibilidades musicales

³⁷ Este término inglés refiere a las grabaciones incorporadas a una toma, tanto a partir de la tecnología multipista de grabación como de los volcados sucesivos de varias pistas o canales a una nueva pista o canal.

y afectivas. El estudio del disco de rock por lo tanto permite analizar la estructura interna del campo de rock y la estructura del medio en que surge.

1.4 Las dimensiones de la corporalidad del rock

Ligar las propuestas recogidas hasta ahora con la trayectoria de la investigación que ha hecho posible esta tesis doctoral, me permite presentar las cuatro situaciones o dimensiones de la corporalidad del rock que me ayudaron a articular el trabajo de investigación: la pregunta por el cuerpo del rock, el rock como paisaje sonoro, el rock como participación colectiva, y el rock como modernidad; éstos son los cuatro ejes o preguntas que estructuran el interés detrás de esta investigación.

La pregunta inicial por el cuerpo del rock, y sus preliminares investigaciones sobre el cuerpo regio del rock, me llevaron a preguntarme por la sonoridad del rock, la nueva sonoridad de posguerra, asentada en las nuevas tecnologías dispuestas después de medio siglo de industria discográfica y guerras mundiales (a este respecto, la tragedia humana se repite, los avances tecnológicos se dan con mayor frecuencia en tiempos bélicos). En segundo lugar, lo que quedaba claro de estas investigaciones preliminares³⁸ era, por un lado, la dimensión colectiva en la producción sonora del rock –anclada en la participación necesaria para echar a andar la maquinaria del rock–, y, por el otro, el efecto de construcción de un paisaje sonoro que ello tenía, construcción del ecosistema sonoro en que habitamos. Finalmente, el cuerpo del rock va de la mano con las aspiraciones artísticas de la modernidad y con el establecimiento de un campo simbólico: la autenticidad o justificación artística en la era de la reproductibilidad técnica masiva.

³⁸ Pérez Colman (2008, 2010a, 2010b) Pérez Colman y del Val Ripollés (2009, 2013).

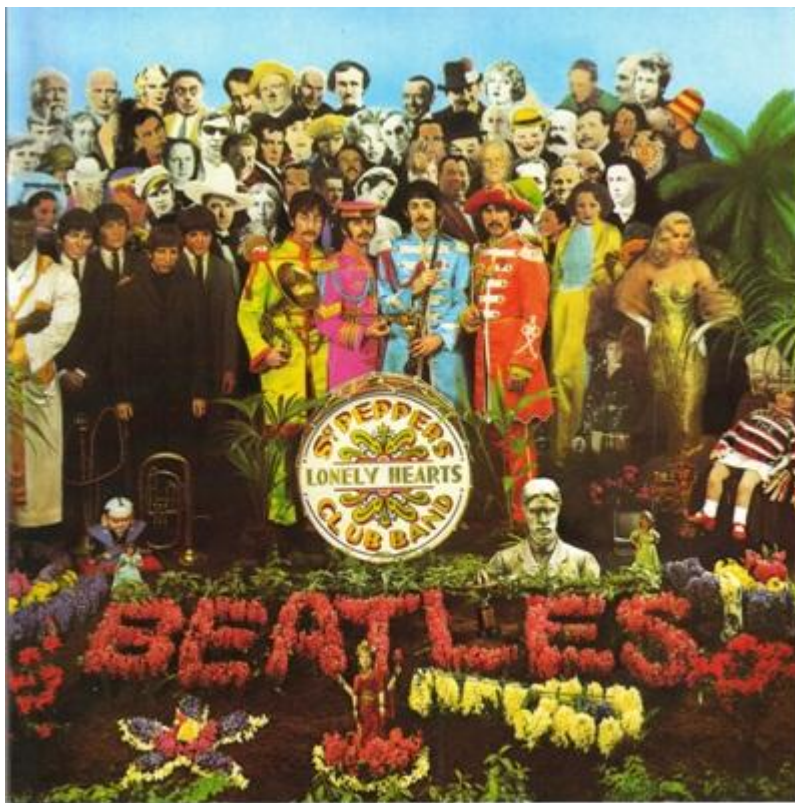
1.4.1 El cuerpo del rock

La pregunta por el cuerpo del rock deviene de constatar un cambio en la naturaleza de la música ligera en los años sesenta. Constatación de un cambio en la manera en que se producen los discos, en el estatus de los músicos, y en las audiencias. Si tomamos los discos como punto de partida, y nos fijamos en las carátulas de los álbumes de los Beatles –las carátulas como representación visual del sonido que conllevan-, y comparamos la portada de su primer *lp* (*Please, please me*, 1963) con la de su *lp* consagratorio (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967) y finalmente con la de su último *lp* editado (*Let it be*, 1970), veremos un cambio en la imagen que, estética o visualmente, nos pone en pista de una serie de procesos determinados que asociaron sonido, imagen, negocio, juventud y cultura.

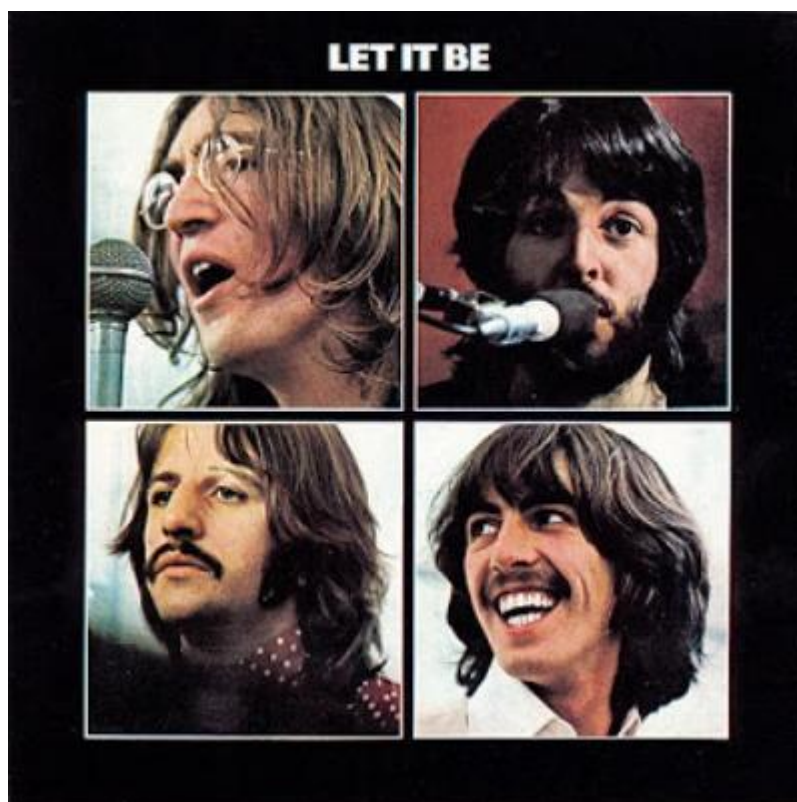
La tapa de *Please, please me*, de principios de 1963:



La tapa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de mediados de 1967:



Finalmente, la tapa de *Let it be*, de mayo de 1970:



Las imágenes de estas tres portadas nos revelan unas cuantas cosas: la imagen de los Beatles; el uso artístico de las portadas; la simbología o sentidos implícitos a extraer. La tapa de *Please, please me* es significativa en cuanto a la cantidad de información que brinda. Como veremos más adelante, este disco fue un *cash-in* natural después de una serie de sencillos o *singles* de éxito, lo cual era la práctica habitual de la industria discográfica y que organizaba la fórmula generadora del disco. Esto lo podemos observar en la manera que se titula el disco en la portada: se llama “Please, please me, con Love me do y otras 12 canciones”, como si se tratara de vender a la ligera no sé qué producto.³⁹

El disco se grabó rápidamente, y como idea de tapa se sugirió fotografiar a los Beatles dentro del edificio de EMI, el sello discográfico británico más importante, sede del sello menor Parlophone con el cual los Beatles firmaron. Más allá de lo que pueda evocar un edificio de relativa nueva construcción como señal de la modernidad a advenir,⁴⁰ lo cual es cierto, pero no deja de ser una mera interpretación, lo que sí podemos constatar en la imagen es a los Beatles dentro del edificio de la compañía que los contrata y por lo tanto para la que se emplean. Los Beatles, vemos entonces, son los empleados de EMI. Vemos su juventud, evidente en sus caras, pero vemos sobre todo a los Beatles como parte de una estructura laboral. Como productores de servicios, servicios culturales, los Beatles ocupan la última escala dentro de la industria discográfica, detrás de los directivos de la compañía (Sir Joseph Lockwood), los *A&R man* o directores de artistas y repertorio, que hoy llamaríamos productores discográficos (George Martin), editores (Dick James), ingenieros de sonido (Norman Smith), etc. La

³⁹ Como señala David Buxton, la evolución o progresión de las tapas de discos puede verse siguiendo los patrones de la publicidad. En los años cincuenta y hasta mediados de los sesenta, una imagen general de la “estrella” dominaba toda la portada. Luego, una imagen más sutil y compleja se daría a partir de códigos y motivos de diseño que constituirían la imagen de la “estrella” en ausencia (Buxton, 1990:439).

⁴⁰ Luego volveremos, a partir de *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* (1968) y de la lectura –o escucha, mejor dicho– que Lupro (2006) hace del disco, a discutir sobre una posible relación entre el rock y el urbanismo.

imagen de los mismos Beatles, trajeados y peinados, imagen impuesta poco antes por su manager, Brian Epstein, no desentona en el contexto de un edificio de oficinas. Sólo sus sonrisas transmiten algo más allá de la frialdad modernista de la edificación y del desinterés musical que se trasluce por el contenido que es presentado como “tal y tal canción más otras doce”. Esas sonrisas habrán sido fruto de la excitación del momento, el ascenso nacional incipiente de la beatlemania. Es lo más probable, pero si entramos a especular un poco, esas sonrisas cómplices nos adelantan un “ya van a ver la que se va a armar aquí”.

La segunda tapa que podemos ver, la de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, está a mil años luz de la anterior. Todo en ella habla de un cambio de raíz, en los Beatles, en la industria y en aquellos que compran discos. No quiero extenderme demasiado sobre uno de los tópicos más repetidos del último medio siglo, pero sí señalar algunas cuestiones en torno al cuerpo del rock que se hacen evidentes en esta tapa. No nos hallamos ante una serie risueña de empleados en su edificio de oficinas. Tenemos ante nosotros a cuatro personas muy serias que se han pasado más de medio año trabajando en este disco, que han dedicado mucho dinero en lograr una tapa determinada que pudiera establecer una homología visual con los sonidos contenidos en los surcos del álbum. El aspecto de los Beatles, un tanto circense y hortera, es la confirmación de esas sonrisitas de colegiales que vimos en *Please, please me*. Su seriedad fanfarrona quiere decirnos algo así como “os lo habíamos dicho, se iba a armar gorda, y aquí tenéis la confirmación”, porque de hecho se han salido con la suya. El aspecto es importante, pero no viene legado por una etiqueta resultado de una curva civilizatoria de medio milenio –a lo sumo, se trata de un aspecto cuya relación con dicho proceso civilizatorio es el de la mofa. ¿Y cómo no va a ser una mofa si la tapa es la confirmación de que esos risueños empleados se han salido con la suya y han logrado

abrirse un hueco en la industria musical de modo que los antiguos escalafones se han invertido? No sólo son el producto estrella de Parlophone o de EMI, son la cabeza visible de un nuevo mundo, uno en el que los músicos, ahora músicos de rock, están a la altura –como señalaban los rotativos británicos ya a finales de 1963- de los compositores más importantes del siglo.⁴¹ Compositores extravagantes por cierto. Pero, ¿cómo no iban a serlo, después de lo acaecido entre nuestra primera tapa de 1963 y ésta de 1967? Como veremos más adelante, lo que hay detrás de este disco es el fin de la beatlemania, el hartazgo del carnaval, de la locura fervorosa de las jóvenes multitudes buscando un pedazo de las nuevas deidades y de la locura avariciosa de los viejos estamentos, tratando de obtener un pedazo de pastel económico. Lo que hay en este disco es un refugio, un escondite. Finalmente fue un rincón mágico en la experiencia de casi toda esa generación, aunque en su momento, y más allá del notable impacto que tuvo, no logró percibirse del todo. Una mofa no sólo de la industria, una mofa de sí mismos y del carnaval organizado a su alrededor.

Por último, la tapa del *Let it be*. Se trata de un disco un tanto extraño y errático en su producción. Salió a la venta más o menos al mismo tiempo en que se hacía oficial el fin del grupo, aunque llevaba grabado más de un año. La tapa no podría ser más veraz entonces: es el primer álbum en que los Beatles no salen juntos. A diferencia del llamado álbum blanco –*The Beatles*– en el que no se ve a los Beatles en la portada, salen los cuatro, pero cada uno en su propio marco, su propio espacio.⁴² No podemos adivinar mucho por las imágenes, sólo vemos sus rostros encuadrados sobre un fondo negro. Lo que vemos es a cuatro jóvenes pelilargos. Serios y distantes entre sí. Y con un título que

⁴¹ “John Lennon y Paul McCartney parecen ser los compositores británicos más sobresalientes de 1963”, señalaba –de forma anónima, por cierto– el crítico musical William Mann en *The Times* el 23 de diciembre de 1963.

⁴² La tapa de *The Beatles* o *Álbum Blanco* (1968) es en efecto blanca, pero en su interior (el disco es doble, y se abre como un libro) salen los cuatro Beatles, cada uno por separado y enmarcado en su propia viñeta. Siendo estrictos, este disco es el que testificaría la separación de los Beatles, cada uno trabajando por separado desde finales de 1968.

abre un nuevo camino, el de cada uno por su lado. A diferencia del carnaval que se mofa del carnaval, estamos de nuevo ante un trabajo obligado, una rutina de oficinas a cumplir, pero esta vez sin las sonrisas. Normal, podríamos pensar, que no sonriesen. Estamos, dentro del mundo discográfico, y dentro del submundo de las tapas, si pensamos a las mismas como una historia o historieta que se desarrolla tapa a tapa, en un momento de resaca, de hastío.⁴³ Que los Beatles se separasen entonces podría ser algo anecdótico. Bien podrían haberse vuelto a entusiasmar y recuperar la sonrisa, o el mofarse de sí mismos, de la industria o de las audiencias.

Lo que quiero adelantar con el ejemplo notorio de las tapas de los discos es lo mencionado al comienzo, que había pistas más que suficientes como para constatar cambios, a lo largo de la década de los sesenta, en la manera en que se producen los discos, en el estatus de los músicos, y en las audiencias, y que dichos cambios van cercanamente ligados a las formas en que se disponen los cuerpos y en el surgimiento de un cuerpo determinado del rock, de sus músicos como deidades, como productores de sonidos, como ensambles conjuntos o como nuevas formas de expresión artística. Las tapas de los discos son evidencia de ese proceso de objetivación que se va constituyendo a lo largo de la década. Objetivación de un nuevo mundo o campo, el rock en el que el cuerpo muta, varía, pasa de ser un cuerpo industrializado, normalizado, insertado en una red de limitaciones corporales determinadas por una curva civilizatoria que se ha fundado en una etiqueta, una educación religiosa o una educación política, por no hablar de una educación económica, procesos acentuados desde el Renacimiento y sobredimensionados en los dos últimos siglos, y pasa a ser un cuerpo sometido a la

⁴³ Ian MacDonald (2005:329) comenta, sobre este hastío, que “la verdad es que ya eran adultos y por lo tanto no podían adaptarse a la mentalidad de pandilla juvenil necesaria para ser un grupo de pop/rock funcional”. Lo de *adultos* es relativo. Antes podían serlo, pero hoy ya no consideraríamos adultos a gente de 28 años –John y Ringo-, 26 –Paul- o 25 –George, edades que tenían al grabar *Let it be*.

industria del ocio, asentada en la música, la experiencia sexual relativamente liberada y el hedonismo del consumismo.⁴⁴

1.4.2 *Rock y paisaje sonoro*

Intentando lograr una sociología acústica (o más bien intentando proseguir con la nueva sociología de los sonidos, como la propuesta por Kim y Rowland, 2005; o Schulze, 2012) el punto de partida natural aquí es la ecología acústica de Murray Schafer, quien señalaba que los sonidos producidos en el seno de una sociedad nos brindan una preciada información acerca de la misma. Si el interés original de Murray Schafer eran los sonidos de la modernidad, el paso acústico del campo a la ciudad –intensificación del volumen, ciudad y muchedumbre, industrialización y mecanización de los sonidos–, me interesa aquí rastrear las pistas sobre la industria discográfica como moldeadora del paisaje sonoro de los años sesenta.

El cambio mencionado en la manera en que se producen los discos, en el estatus de los músicos, y en las audiencias, tiene, obviamente, un correlato sonoro –dentro y fuera del disco. Después de constatar ese cambio, que podemos, si no deducir, al menos sospechar a partir de las formas adoptadas por las portadas de los discos, nos encontramos con una carrera sónica, una carrera que, si volvemos a los tres discos mencionados, señala una sonrisa, una mueca de mofa y un tedio o desgaste. En tan pocos años, los cambios en la producción sonora se hicieron sensiblemente constatables en los discos de rock. Cambios en las técnicas y tecnologías de producción y presentación discográfica, y, por lo tanto, cambio en el paisaje sonoro de la década.

⁴⁴ Como ya se ha mencionado en una nota al pie anterior, en la filmografía trabajada para esta investigación podemos advertir este cambio de aspecto físico y sonoro.

Ese cambio de sonidos que podemos constatar con la “mini curva” evolutiva beatle (nuestros tres discos) mantiene una homología sonora con la visual, y, sospechamos como comienzo de esta investigación, con las formas de hacer que hay detrás de uno y otro y que se conjugan en el álbum. Si escuchamos el primer disco, otra vez nos topamos con esa sonrisa misteriosa, esa Mona Lisa de la producción discográfica. “Twist and Shout” eleva al oyente. Quizá ahora no tanto, con lo embotados que tenemos los sentidos después de cinco décadas de rock y todos los sonidos a los que ha abierto paso, pero sin dudas es un tema alegre, y entre grito y grito, y respuesta y respuesta (esa vieja fórmula de la *call and response*), oímos esa sonrisa que la fotografía en el edificio EMI también captó. Sonrisa inocente, alegría, posiblemente, como ya dijimos, debida a que se estaba logrando el objetivo último de los Beatles, grabar un disco –no eran sus primeras sesiones, como ya veremos, pero sí era lo que habían ansiado.

Con *Sgt Pepper's* y su seriedad la sonrisa se transforma en mofa, en chiste implícito, mensaje a descifrar. Tanto trabajo no puede ser alegre, aunque el disco tenga momentos realmente bien logrados, como “Getting Better” (¿realmente en su letra dice el personaje que le pegaba a su mujer, pero ahora todo se está poniendo mejor?)⁴⁵, que a su manera también eleva. Pero el tono de elevación del disco, en general, es demasiado complejo, místico, sabiondo, rebuscado –hortera, volvería a decir-, demasiado canábico y lisérgico, una elevación demasiado espiritual si la comparamos con la elevación por mera alegría del *Please, please me*, elevación más mundana, alcohólica y anfetamínica, sí, pero elevación inocentona, con sus resonancias frescas aún de la *Reeperbahn*.⁴⁶ *Sgt*

⁴⁵ Literalmente, dice: “I used to be cruel to my woman / I beat her and kept her apart from the things that she loved / Man, I was mean but I'm changing my scene / And I'm doing the best that I can”.

⁴⁶ Dos cosas. Sobre la *Reeperbahn*: se trata de la calle, dentro de la zona roja de Hamburgo, en la que se hallaban los garitos y tugurios donde se foguearon, en sentido amplio, no sólo musical, los Beatles. Sobre dorgas y alcohol: Ian MacDonald (2005) ya menciona el cambio de sustancias como cambio en cierta medida homólogo al cambio sonoro-musical.

Pepper's es demasiado maquinal como para presentar una alegría, inocente o no. A ese hombre que se revienta la cabeza en un accidente de tráfico –en “A day in the life”- no le alegra el día ni la encantadora Rita ni la función de circo en honor o beneficio del Señor Kite. Es un disco inquietante que pone nervioso hasta los perros.⁴⁷

Let it be, sin embargo, fue un intento por evitar esa maquinalidad fantástica que posibilitaba el estudio de grabación como un instrumento musical más. Hastiados de tanta psicodelia, tanto pitagorismo, los Beatles, o al menos Paul McCartney, intentaron volver a las raíces –de hecho el proyecto que desembocó en *Let it be* se llamó en un comienzo *Get back*. Pero, como señaló Ian MacDonald, ya no era posible recuperar el verdadero motor, la alegría. Demasiados problemas acumulados como para llegar un día y en diez horas grabar del tirón ocho, nueve o diez canciones. No es lo mismo que el jefe te apremie y te obligue a dar más de ti, aunque te vayas quedando afónico en medio de un resfrío, a que uno sea su propio e indulgente jefe. Así es que el hastío por la maquinalidad terminó siendo hastío a secas, y *Let it be* terminó siendo una de las manifestaciones mejores logradas del mal rollo musical.

¿Y qué pasa si esta “mini curva” es expresión de algo más, y no sólo del ánimo de los Beatles y de la capacidad de transmitirlo mediante unas grabaciones? ¿Qué pasa si realmente encontramos una homología entre el campo social y sus dimensiones sonoras? ¿Qué pasa si la dimensión sonora constituye parcialmente el campo social? Al hablar de música rock, indefectiblemente partimos de un a priori muy preciso: la realidad sónica altera el curso del sistema social que sustenta al rock, sistema formado por la industria –que incluye a los músicos-, los objetos sonoros producidos, y la comunidad de consumo. ¿Es entonces el paisaje sonoro en que se inscribe esa historia discográfica un medio analizable sociológicamente? ¿Podemos tomar la sonoridad

⁴⁷ No exagero. En la edición original de 1967, al final de la última canción, y antes del bucle infinito de “never could be any other way”, hay una frecuencia sonora muy alta (15KHz), imperceptible para el oído humano, molesta para el oído canino.

como una parte o dimensión de la corporalidad, que quedaría en evidencia al pensar desde el esquema corpóreo y la percepción auditiva? ¿Es posible vincular los sistemas de percepción sonora con los paisajes sonoros?

He intentado responder a esto proponiendo una sociología acústica o sónica que nos permita contemplar la posibilidad de, y analizar, una homología entre el campo social y sus dimensiones sonoras: una constitución sonora de la vida social (sonoridad como parte o dimensión de la corporalidad, que queda en evidencia al pensar desde el esquema corpóreo y la percepción auditiva).

1.4.3 *Rock y participación colectiva*

Si el rock conforma un paisaje sonoro, lo hace de forma cooperativa. Siguiendo con la mini curva a partir nuestros tres álbumes, podemos avanzar un paso más e intentar mirarlos como el efecto de un trabajo conjunto. Es decir, pensar el rock como empresa grupal, que nos permite realizar una sociología de las posiciones dentro del grupo, tanto como una sociología de la posición del grupo respecto al campo en que se encuentra: desde una micropolítica de los Kinks o los Who, en la que podemos analizar las posiciones dentro del grupo y cómo se generan nuevas posiciones dentro de los mismos (el líder, el compositor, el relegado), hasta una etnomusicología de los fenómenos sonoros colectivos (los conciertos de los Beatles, a pesar de ser el epítome de la separación entre músicos y audiencias –nomás hay que ver la distancia entre ellos y los asistentes al *Shea Stadium*, por ejemplo-, sonoramente son la producción atronadora del ruido blanco efecto de las miles de gargantas gritando, sonando por encima de la propia música que tocan los Beatles, transformándola, haciendo de su música un nuevo fenómeno masivo).

Tendríamos entonces el establecimiento del grupo musical como fórmula o dinámica generadora y como símbolo de las nuevas sonoridades de las cohortes de posguerra. Fórmula generadora de un nuevo tipo de creatividad, basada en las distintas posiciones encarnadas por las individualidades y las relaciones establecidas a partir de dichas posiciones dentro del grupo y hacia fuera del mismo, y basada en las nuevas tecnologías que abren el alcance de la participación o agencia de elementos no-humanos como la electrificación de los instrumentos (aparición del acople o de la distorsión) o el uso de la cinta magnetofónica (que permite el uso y reutilización de sonidos).

La naturaleza colectiva del rock se constituirá en uno de los pilares de las nuevas culturas urbanas, que, como señalaban astutamente desde la escuela de Birmingham, *tirarán* de estilo como forma de expresión grupal. Desde la industria del entretenimiento el cambio de énfasis también será notable. Como señala David Buxton, “a partir de la invasión británica en 1964, se hizo poco esfuerzo en promocionar personalidades individuales: en cambio, se presentaba un estilo grupal distintivo que se construía desde la moda. Se reproducían estilos en lugar de personalidades” (Buxton, 1990:436). El rock aprovechará esa historia oculta del siglo XX, la de las subculturas basadas en el gamberrismo o dandismo, pero siempre vinculadas a una inquietante estética del estilo, magnificada por la prensa.⁴⁸ Pete Townshend copiando los bailes de los mods resume mejor que nada la astucia o sapiencia del rock: a diferencia del rock’n’roll de los cincuenta –en el que se promocionaban estrellas y no conjuntos- el rock de los sesenta se hará desde sujetos socializados en las modas y estilos adscritos al rock’n’roll o al jazz, y situarán a esas culturas del ocio y la expresión de estilo que conllevan en el centro de una cultura rock colectiva.

⁴⁸ “Hooligans y Apaches [bandas juveniles, británica una, francesa la otra, marginales, delictivas y hechas notoriamente públicas por la prensa sensacionalista a principios del siglo XX] fueron heraldos de la relación simbiótica entre medios de comunicación (*mass media*) y juventud” (Savage, 2007:35).

1.4.4 *Rock y modernidad*

El último punto o pregunta atañe a la relación que el rock mantendrá con el arte, el mercado de consumo y de expresión. Podríamos situar esta pregunta en el marco de la obra de Raymond Williams y la preocupación sociológica (americana y británica) sobre los desarrollos actuales –en su momento– de la prensa moderna, el cine y las transmisiones (broadcasting) (Williams, 1981:16). Se trata de una sociología de la cultura preocupada por el impacto de los desarrollos tecnológicos en el plano cultural, y que es antesala del pensamiento actual en la relación cuerpo-tecnología, mediando además la cultura.

En este punto, el campo del rock (Bourdieu y los campos de producción cultural) y el mundo del rock (Becker y los mundos del arte, o Richard Peterson y la perspectiva de la producción de la cultura) son los marcos sociológicos para un estudio de la dimensión artística del rock y su capacidad objetivadora. Desde el caso de los Kinks y Ray Davies, con su manifiesta perplejidad ante la vida moderna –ante las clases sociales (“Well repsected man”, 1965, “Dead end street”, 1966), ante la sexualidad y género (“See my friends”, 1965, “Lola”, 1970), o ante la misma industria discográfica (“The moneygoround”, “Denmark Street, ambas de 1970”)–, hasta el caso de los Who y su *Tommy* (1969) como objetivación de la vida contemporánea (la posguerra, los maltratos, los abusos, la incapacidad de expresión, o los ídolos de masas), tenemos una serie de objetos sonoros que se han construido con criterios artísticos, persiguiendo diversos grados de reconocimiento, y que poseen en mayor o menor medida una capacidad de objetivación histórica y cuyo impacto y efectos, citando de nuevo a Regev, nos llevan a pensar que “a través de su materialidad como sonido [...] funcionan en última instancia

como actantes. Es decir, como modificadores de un estado de cosas cultural, como transformadores de las condiciones culturales” (Regev, 2013:177).

PARTE I: MARCO TEÓRICO Y ANALÍTICO: OBJETIVACIÓN

SOCIOLÓGICA DEL ROCK

Una vez presentados el objeto y el enfoque del trabajo, vamos a adentrarnos en el marco teórico y de análisis. Para ello, he dividido esta parte en tres itinerarios sociológicos definidos. El primero, acerca de la institucionalización de lo social en los cuerpos, es un intento por proponer, a partir de la lectura de Pierre Bourdieu, Norbert Elias y Marcel Mauss, una manera de situar a la sociología del rock en el seno de la teoría sociológica, de situar el análisis del rock como una técnica que delinea y es delineada por formas precisas de hacer. El segundo itinerario es una adaptación de la sociología del arte y la producción cultural de Pierre Bourdieu y Howard Becker al análisis de la producción del rock. Es un intento por lograr una comprensión del mundo creativo del rock. Finalmente, el tercer itinerario nos lleva de nuevo al corazón de nuestro enfoque, la audición, ahora transformada en una dimensión sociológica. Sirviéndonos de la etnomusicología y la ecología acústica, veremos cómo a partir de la audición podemos apreciar la institucionalización de lo social en los cuerpos o las formas en que se establecen espacios socio-sonoros de interacción en el marco del rock.

2 ESPACIO SOCIAL Y CUERPO DEL ROCK

En este punto, como acabo de mencionar, vamos a retomar del discurso sociológico la manera de comprender y situar la institucionalización de lo social en los cuerpos. Partiendo del trabajo de sociólogos que se han dedicado al estudio y análisis del cuerpo, intentaré desarrollar una teoría sociológica del cuerpo adaptable al caso del rock. Para ello, partiré en primer lugar de la forma en que la sociología del rock anglosajona ha recibido el trabajo de Pierre Bourdieu, para poder desarrollar luego una teoría de la práctica del rock que pueda superar los inmovilismos que habitualmente se le achacan a los márgenes de la teoría bourdiana del habitus. Finalmente, a partir de esta primera instancia del marco teórico, propondré tres hipótesis sobre la objetivación del espacio social que intentaré desarrollar y contrastar, primero en los otros dos puntos siguientes del marco teórico, luego en la presentación del caso histórico (**Parte II**), y finalmente en el análisis del caso (**Parte III**).

2.1 Bourdieu, el rock, y los sociólogos del rock⁴⁹

En la última década se han ido incorporando al quehacer cotidiano de la sociología del rock muchos de los presupuestos teóricos y epistemológicos bourdianos. Curioso es que, sin embargo, pocas cosas podrían parecer en un comienzo tan dispares como la sociología de Bourdieu, por un lado, máxima expresión del pensamiento racional francés, y la música rock de los sesenta, por el otro, que, como señala Rivac (2007), es expresión del espíritu pragmático y científico británico (Rivac en particular habla de la lógica de los estudios de grabación como una prolongación de un modo

⁴⁹ Parte de este punto 2.1, así como parte del punto 7.6, quitando algunos detalles y corrigiendo otros, fue presentado en una ponencia conjunta acerca de la viabilidad del uso de la obra de Bourdieu para el análisis del rock, para el XI Congreso de la FES (Pérez Colman y del Val Ripollés, 2013).

histórico de organización originario de los laboratorios científicos británicos del siglo XVIII, y, en este sentido, opone esta cultura científica al dogmatismo cartesiano).

La sociología de Bourdieu no fue construida con intención manifiesta de ponerse al servicio del análisis de los medios masivos de producción cultural. Podría parecer que en un comienzo habría que situarla, a la hora de señalar sus objetos de estudio, dentro del estudio y análisis de la producción cultural, como ya lo ha señalado David Hesmondhalgh (2006), en el polo opuesto a la producción en masa, alejada por completo de las incidencias en los cambios tecnológicos de la última mitad del siglo XX. No obstante, hay tres cuestiones fundamentales a señalar en la sociología bourdiana para tener en cuenta a la hora de acercarnos con ella al rock: primero, que Bourdieu se inició académicamente como etnógrafo, y que por lo tanto su pensamiento está imbuido del carácter universalista propio de la antropología que le permitiría, a partir de la naturaleza racionalista francesa, un acomodamiento a casi cualquier tipo de objeto sociológico de estudio; segundo, que en libros como *Un arte medio* Bourdieu (1979) se pone manos a la obra para trabajar sobre la apropiación generalizada de la fotografía como vehículo de expresión cultural popular, asentada en tecnologías de desarrollo (más o menos) recientes; y tercero, que, a pesar de los ajustes y correcciones necesarios a fin de aplicar los modelos bourdianos (las diferencias sociales o tecnológicas de sus objetos de estudio –el consumo distintivo francés o la producción literaria del siglo XIX), sus esquemas para el análisis del surgimiento y consolidación de habitus, campos y capitales son reveladoramente funcionales en el estudio y análisis del rock como campo de producción cultural, puesto que la propia sociología anglosajona del rock se ha movido en parámetros de estudio y análisis similares (el consumo distintivo del rock no funciona de momento como elemento de refuerzo de la posición privilegiada de clase,

pero es objeto de apropiación y resignificación social por parte de diversas tribus urbanas –incluida la de los académicos, la llamada tribu urbana de Birmingham).

Aunque Bourdieu, entonces, no trabajó específicamente sobre la música como objeto sociológico, más allá de su dimensión distintiva como objeto significativo de consumo,⁵⁰ y menos aun sobre el rock, la sociología del rock, en cambio, casi desde su primer día, ha tenido en cuenta, con distintos usos y distintas valoraciones, la obra sociológica de Pierre Bourdieu. De acuerdo con Prior, “Bourdieu ha fijado la agenda para los estudios post-marxistas sobre las prácticas sociomusicales [...] sus conceptos de capital cultural, campo y habitus han sido centrales para la formación de un paradigma crítico en la sociología de la música que demuestre cómo lo social produce, contextualiza o penetra en la música” (Prior, 2011:122). En términos generales podemos observar dos usos de la obra de Bourdieu en el análisis sociológico del rock: uno, el más desarrollado hasta finales de los 90, siguiendo los ecos de *La Distinción*, atiende a las dimensiones constitutivas del habitus a partir consumo cultural del rock; el otro uso, en ascenso desde el cambio de siglo, atiende a los efectos de la producción del rock como constitutivos de un campo cultural.⁵¹

Simon Frith y Motti Regev son dos ejemplos de este uso de la teoría bourdiana dentro de la sociología del rock con los que podemos ejemplificar esa aplicación histórica. Frith se ha acercado a la obra de Bourdieu desde una posición que atiende al

⁵⁰ En *La distinción* (1988) y posteriormente en *Sociología y cultura* (1990) Bourdieu tiene unas menciones al pasar sobre la música, comentarios que van un poco –sólo un poco– más allá de las cualidades distintivas del consumo cultural, para referirse a la música en sí. Aunque tampoco es que diga mucho, tan sólo menciona a la música como una actividad de difícil estudio por su carácter espiritual – arte puro por excelencia (1988:16)–, aunque reconoce que, a la vez, y esto nos interesa, se trata de un carácter espiritual fundado en el cuerpo, señalando, por un lado, que “las experiencias musicales tienen su raíz en la experiencia corporal más primitiva. No hay sin duda gusto alguno exceptuando, quizá, los alimenticios — que esté más profundamente implantado en el cuerpo que el musical” (Bourdieu, 1990:129), y por el otro, que “la música es una «cosa corporal»; encanta, arrebata, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los nítidos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento” (Ibíd:130).

⁵¹ Estos dos usos intentaré aplicar a mi propia sociología del rock, objetivo al que sumaré el poder entrelazar ambos aspectos, el consumo y la creación como parte constitutiva de los habitus y el campo del rock.

rock como medio de comunicación masivo, cuya preocupación reside en los efectos distintivos que el consumo de rock puede ejercer. Frith, siguiendo a Howard Becker (2008) habla –de manera cercana a Bourdieu- de tres jerarquías de producción y consumo cultural: burgués o artística (Frith, 1996:36), la música folk (1996:39) y la música comercial (1996:41).⁵² Motti Regev, por su parte, es uno de los grandes impulsores de la teoría de los campos de producción cultural en el rock. Atiende a la forma en que se organiza el campo del rock y cómo se establecen los parámetros que guían la producción estética del rock, a nivel nacional y supranacional.

Dentro de la sociología anglosajona del rock –históricamente, aquella con más recorrido en este tema-, no ha sido hasta el advenimiento del siglo XXI que la obra de Bourdieu comenzó a ser verdaderamente recurrente en diversos trabajos sobre música rock. Un indicador de esta “poca presencia” de Bourdieu hasta hace pocos años es *The Cambridge Companion to Pop and Rock* de 2001 (editado por Simon Frith, Will Straw y John Street, y que en castellano se tradujo como *La otra historia del rock.*, Ma Non Troppo, 2006). De los once académicos que escriben en él (entre los que destacan el mencionado sociólogo Simon Frith, la antropóloga Sara Cohen o el musicólogo Richard Middleton) únicamente Keir Keightley menciona a Bourdieu: en la bibliografía recomendada, dentro de su artículo, recomienda el primer capítulo de *El Campo de Producción Cultural*.⁵³ De todas formas, esto no significa que el espacio que ocupa la sociología de Pierre Bourdieu –el atender la producción y consumo cultural- haya sido desatendido en la sociología anglosajona del rock. Ésta se ha apoyado en la influencia

⁵² Simon Frith, veremos luego, ha ido evolucionando académicamente, pasando de una sociología *pura* en la que se analizan los sustratos demográficos e industriales en la relación establecida entre juventud y ocio, para irse decantando más hacia los estudios culturales, retomando de ellos la dinámica distintiva que hay en las apropiaciones culturales ejercidas por diversos grupos identificados como subculturas. Éste será uno de los puntos en común –aunque con objetos de estudio diametralmente opuestos (consumo de la clase media francesa frente al ocio de las juventudes de origen obrero británico)- entre la sociología bourdiana y la escuela de Birmingham.

⁵³ No hay traducción completa al castellano de este texto, cuyos contenidos sin embargo pueden confrontarse en *Las reglas del arte*, que fue el libro donde Bourdieu articuló todos los textos que durante más de veinte años fue dedicándole al estudio y análisis de los campos de producción cultural.

de Howard Becker –por ejemplo, en su pupilo Edward Kealy (Becker, 1978; Kealy, 1979) - o en el trabajo de Richard Peterson (Peterson y Berger, 1975; Peterson, 1990).⁵⁴

En la última década, no obstante, sí que asistimos a una paulatina y creciente adopción de las nociones bourdianas relativas tanto al consumo como a la producción cultural y artística. Suponemos que en parte tiene que ver, como señala el mismo Motti Regev (1994; 2007), con la aceptación, cada vez mayoritaria, de la legitimación artística del rock, y también con el hecho concreto de que los sociólogos del rock, así como los críticos del rock, envejecen de la misma manera que lo hacen los músicos y las obras del rock. De este modo podemos destacar los trabajos de Alison Faupel y Vaughn Schmutz (2010) y de este último (Schmutz, 2005) donde analizan la consagración de obras en la música rock y se ayudan de las formas bourdianas de legitimidad o reconocimiento. Ulf Lindberg, Gestur Guomundsson, Morten Michelsen y Hans Weisethaunet (2005), por su parte, aplican la teoría de los campos de producción cultural a la prensa del rock y llevan a cabo un análisis del proceso de constitución y autonomización como un campo relativamente autónomo en la esfera más general de la prensa escrita. Ralf von Appen y Andre Dohering (2006), en otro caso, indagan el canon del pop rock y se sirven de Bourdieu para hacer un análisis sociológico de la emergencia de un canon estético y la forma en que las disposiciones del habitus intervienen en la conformación de un gusto social relativo a la música popular.

En el caso español, el uso del trabajo sociológico de Pierre Bourdieu para analizar la música rock también es reciente como en el caso anglosajón. Junto a Fernán del Val, aparte de una ponencia en el último congreso de la FES (2013) sobre la aplicabilidad de la teoría bourdiana al rock como objeto de estudio, escribimos un primer artículo para la revista *Intersticios* en 2009 sobre el rock como campo de

⁵⁴ Se suele denominar, a esta perspectiva anglosajona sociológica, producción-de-la-cultura.

producción cultural. Y en el congreso de la FES de 2010, yo presenté un trabajo sobre la carrera discográfica de los Kinks y la labor compositora de Ray Davies al amparo de la teoría de la autonomía artística propuesta por Bourdieu en trabajos como *Las reglas del arte*. Y recientemente, junto a Javier Noya y de nuevo con Fernán del Val (2014) hemos publicado en la *REIS* un artículo sobre la construcción del canon estético y sociológico del pop-rock español. Partiendo de la sociología del arte de Bourdieu y de su aplicación en los estudios de música popular, intentamos analizar el gusto de la crítica de la música popular en nuestro país.

Fuera de lo que llamaríamos una sociología del rock, pero teniendo una influencia directa en los sociólogos que se dedican a estudiar el rock, tenemos por ejemplo el caso de Richard Middleton (1990), quien –a pesar de no mencionar a Bourdieu en su artículo dentro de *The Cambridge Companion to Pop and Rock*- en su análisis de la música popular se apoya en algunos conceptos e ideas bourdianas relativas al gusto y la distinción. O David Hesmondhalgh (1999; 2006; 2013), quien desde los *Media Studies* también ha analizado la industria musical en el seno de los grandes medios de comunicación y ha trabajado la obra de Bourdieu y la teoría de los campos de producción cultural en particular. Singular es también el caso del mencionado Thomas Turino (2008) quien lleva la teoría de campos a la etnomusicología, distinguiendo ciertos tipos de campos de actividad musical en función de la participación y el tipo de registro sonoro logrado. De vuelta a España, tenemos el trabajo de Antonio Ariño Villarroya (2007), por ejemplo, quien discute la sociología bourdiana del gusto para señalar que las prácticas de consumo musical y cultural actuales en el país funcionan más como evidencia de un tipo omnívoro de consumo que de uno distintivo en sus capacidades sociales de clasificación.

2.2 El habitus y las ciencias sociales

Una vez identificada la labor bourdiana y su impacto en la sociología del rock, podemos constatar, no obstante, que la cuestión corporal en el rock –la motivación de todo este trabajo, desde la figura regia del los Beatles, hasta la producción sonoro-discográfica como correlato homólogo de la modernidad- no está desarrollada o siquiera planteada como posibilidad académica del mismo modo en que sí se ha trabajado la construcción de un gusto y consumo musical o se ha procurado introducir hasta cierto punto la teoría de campos para explicar la producción cultural del rock: no hay ni había un intento por especificar el establecimiento o consolidación de un habitus corporal propio del rock, y que abarcase los desarrollos históricos y tecnológicos de los años cincuenta y sesenta así como el prestarle atención a la dimensión sonora del rock como parte de la vida sonora general y por lo tanto atendiendo a las capacidades sensitivas propias de los actores involucrados en el rock. Si bien hay intentos por desarrollar la teoría de campos aplicada al rock (desde 1994 al menos Motti Regev ya habla del análisis de la producción artística del rock teniendo en cuenta los escritos de Bourdieu sobre la producción cultural) no hay un análisis histórico del desarrollo de las formas de hacer propias del rock. Es decir, aunque desde finales de los sesenta se estudia en el ámbito anglosajón la relación entre la música rock y la formación de diversas tribus urbanas y subculturas –a partir del uso específico que hacen de la música rock como una cultura de la identificación y distinción social-, no hay un intento por prestar atención a la dimensión constitutiva del habitus del rock de los propios rockeros o músicos de rock, situarlos histórica, social y demográficamente. Por ello querría partir del concepto de habitus como instrumento teórico metodológico para acercarnos al cuerpo del rock: el habitus, a partir del momento en que es la historia incorporada, la hexis y el ajuste

sociocognitivo que se da entre las prácticas e instituciones que conforman el rock, es la herramienta clave desde la cual partir en la búsqueda del cuerpo del rock, que luego complementaremos con las dimensiones históricas propias de Elias (1987, 1993), Weber (1977b) o Arditi (1998), y que será punto de arranque para construir o superar un nuevo modelo de *habitus* con los conceptos y trabajos importados desde la etnomusicología con los que poder abordar la producción sonora del rock como parte del cuerpo del rock.

2.2.1 *El habitus como cuerpo e institución*

Es para superar la oposición entre objetivismo y subjetivismo, el viejo dilema sociológico entre individuo y sociedad, carne e instituciones, que Bourdieu rescata el concepto de *habitus*.⁵⁵ A pesar de señalar que el concepto proviene de la lectura de Erwin Panofsky,⁵⁶ quien a su vez lo utiliza para referirse a la afinidad entre la *Summa* de Tomás de Aquino⁵⁷ y la catedral gótica, es decir, que proviene de la escolástica, o el uso o recuperación que se podría haber hecho de la filosofía aristotélica desde la escolástica, lo cierto es que, como señala Omar Lizardo, en efecto, “el *habitus* tiene su origen en una amalgama creativa de conceptos originados en la antropología proto-estructural de Durkheim y Mauss,⁵⁸ la antropología estructural post-saussureana de Levi-Strauss⁵⁹ y

⁵⁵ “La ciencia social no ha cesado de tropezar con el problema del individuo y la sociedad. En realidad, las divisiones de la ciencia social en psicología, psicología social y sociología, según yo, están constituidas en torno a un error inicial de definición. La evidencia de la individualización biológica impide ver que la sociedad existe en dos formas inseparables: por un lado, las instituciones, que pueden tomar la forma de cosas físicas, como monumentos, libros, instrumentos, etcétera; por otra, las disposiciones adquiridas, las formas duraderas de ser o de actuar, que encarnan en cuerpos (que yo llamo *habitus*). El cuerpo socializado (lo que se llama individuo o persona) no se opone a la sociedad: es una de sus formas de existencia” (Bourdieu, 1990: 69).

⁵⁶ Ver, por ejemplo, Bourdieu (2002a:267; 2002b:48-9), o Bourdieu, Chamboredón y Passeron (2002).

⁵⁷ Tomás de Aquino retoma el hábito aristotélico –o *hexis*– como segunda naturaleza.

⁵⁸ Mauss utilizaba este término para referirse a la dimensión corporal de la acción, afirmando que el uso técnico del cuerpo no puede asentarse en *hábitos metafísicos* o en una *misteriosa memoria*: “Estos hábitos varían no sólo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las

en el estructuralismo genético de Jean Piaget”⁶⁰ y el mismo es “un importante objeto teórico en tanto que evita que la teoría de Bourdieu caiga en un puro formalismo racional con agentes incorpóreos incrustados en campos y dedicados a estrategias de acumulación de diferentes tipos de capital, y permite a Bourdieu analizar el agente social como un actor físico, encarnado, sujeto a restricciones evolutivas, cognitivas y emocionales, y afectado por las configuraciones físicas e institucionales del campo” (Lizardo, 2005:376).

El concepto de *habitus*, así, es parte del desarrollo bourdiano de la teoría de la práctica como superación teórica del dilema sociológico: las prácticas son producto del encuentro entre un *habitus* y un capital en el seno de un campo. En *El sentido práctico*, Bourdieu (1991) describe a la práctica como el ámbito de la dialéctica entre el *opus operatum* o productos objetivados o estructuras y el *modus operandi* o productos incorporados o *habitus*. Ese encuentro entre un *habitus* y un capital resulta de una orientación o demanda resultante de la constitución de un valor o capital en torno a unas posiciones dentro del campo. El sentido práctico sería un ajuste anticipado a esas exigencias o valoraciones del campo, un ajuste *habitus-campo*, fundado en esa orientación o interés como motor de acción.⁶¹

reglas de urbanidad y la moda. Hay que hablar de técnicas, con la consiguiente labor de la razón práctica colectiva e individual, allí donde normalmente se habla del alma y sus facultades de repetición” (Mauss, 1979:340). Mauss prefería utilizar el término *habitus*, al referirse a esos hábitos variables de los individuos, porque “traduce, mejor que *costumbre*, el *exis*, lo *adquirido*” (Ibíd.:342).

⁵⁹ Por ejemplo, el carácter relacional de la realidad social, como señala el mismo Bourdieu en el prefacio de *El sentido práctico* (Bourdieu, 1991:17).

⁶⁰ “Mucho de lo que es el aparato conceptual y definicional del *habitus* puede rastrearse en la combinación de estructuralismo y psicología evolutivo-cognitiva de Piaget, especialmente su generalización de la idea de operaciones de matemáticas de grupos y lógica formal para entender la cognición y la acción corporal práctica” (Lizardo, 2005:377).

⁶¹ “Cada campo define y activa una forma específica de interés, una *illusio* específica como reconocimiento tácito del valor de las apuestas propuestas en el juego y como dominio práctico de las reglas que lo rigen. Además, este interés específico implícito en la participación en el juego se diferencia de acuerdo con la posición ocupada en el juego (dominante en relación con dominado u ortodoxo en relación con hereje), y según la trayectoria que conduce a cada participante en esta posición” (Bourdieu, 1995:80).

El campo del rock, como campo de producción cultural, veremos luego, se constituye a partir de un proceso de autonomización artística, y de la consolidación de la producción de un tipo determinado de obras, los discos de rock. Si el disco es uno de los efectos de las prácticas generadas en el seno del campo, los mismos se logran a través del encuentro dinámico e histórico de unas disposiciones –encarnadas en los músicos, pero también en el resto de la industria discográfica, productores, ingenieros de sonido, etc., junto a los medios técnicos con que dichas disposiciones son permitidas, los instrumentos, las tecnologías implícitas en los estudios de grabación, etc.- con unos valores propios y específicos del campo del rock que se traducen en la constitución de capitales disputados e intereses compartidos –el reconocimiento de un disco como un hito en el desarrollo histórico del campo, por ejemplo, es un objetivo al que se aspira en el seno de la industria discográfica, pero el sentido de obra y el reconocimiento por parte del resto de las posiciones ocupadas del campo, es un objetivo que se consolida históricamente.

2.2.2 El habitus, la parálisis y la práctica como capacidad de agencia

Si bien es cierto, entonces, que con el paso del tiempo el habitus fue erigiéndose en el acto de superación bourdiana de la vieja antinomia sociológica, no ha sido general la aceptación de esta salida conceptual. Es más, ha sido corriente la crítica a la sociología de Bourdieu de ser de algún modo inmovilista o reproduccionista en tanto que los habitus, desde su perspectiva, funcionarían más como estructuras y sistemas determinantes de comportamiento que como sitio donde puedan emplazarse posibles conflictos de intereses que motiven o generen respuestas adaptativas mediante la acción. King (2000), por ejemplo, señala que,

“Para Bourdieu, el habitus, que consiste de disposiciones corporales y patrones cognitivos, superaría el dualismo sujeto-objeto al inscribir las acciones subjetivas, corporales, con las fuerzas sociales, de modo que los actos más aparentemente subjetivos e individuales tomen sentido social. Aunque Bourdieu cree que la noción de habitus resuelve el dualismo sujeto-objeto de la teoría social, en realidad el habitus se vuelve contra las intenciones bourdianas y cae en el mero objetivismo que intenta solventar” (King, 2000:417).

La crítica de King se dirige en primer lugar al concepto de habitus y luego al de campo. Señala que estos conceptos, sobre todo el de habitus, no logran superar el objetivismo que Bourdieu pretendía dejar atrás. Para King, termina siendo un concepto rígido, objetivista, en el que los actores se sumergen en las lógicas estructurales. Sin embargo, King plantea, en cambio, que es la teoría de la práctica –desarrollada por ejemplo en *El sentido práctico*– la que logra superar el viejo dualismo. Si por un lado el concepto de habitus, y también el de campo, no permiten lograr una sociología adecuada, porque transforman la interacción entre individuos en propiedades sistémicas, objetivas, que resultan ser previas a los propios individuos (King habla incluso de cierto durkheimianismo en el que la sociedad posee una existencia independiente y metafísica, alejada de los individuos), por el otro lado, sin embargo, en la teoría de la práctica se hallaría la verdadera superación sociológica de los dualismos, pues en ella se ponen de relieve las interacciones entre los actores. El habitus es percibido en última instancia como un lastre que tiende a la objetivación y que impide la flexibilidad y la libertad de acción.⁶²

⁶² Bar-On Cohen (2013), entre otros, sigue la tesis de King, para quien el el habitus es una petrificación conceptual de lo que la gente hace, mientras que lo que la gente hace, sin buscarle recurrencias u objetivaciones, la práctica pura, es el camino para superar los dualismos. En palabras de Bar-On Cohen,

Esta crítica a la petrificación u osificación conceptual del *habitus*, y la consiguiente puesta de mira en la práctica como verdadera superación del dualismo inicial de la sociología, es necesaria para atender un fenómeno como el rock, que en gran medida es musical. Podemos ver, por ejemplo con Alfred Schütz (2003) o con Charles Keil y Steven Feld (2005), que la perspectiva fenomenológica es adecuada para pensar la música como espacio conjunto de prácticas inter-dinámicas en las que la dimensión temporal es tan reducida –no es lo mismo una fugaz y momentánea improvisación de jazz que siglos de proceso civilizatorio- que no da tiempo a calcificarse en determinadas instituciones o mecanismos cognitivos.⁶³

2.2.3 El *habitus* como matriz generadora

Como sistema perdurable y transponible de esquemas de percepción, apreciación y acción, que son resultantes de la institución de lo social en los cuerpos y en los campos, el *habitus* bourdiano se desenvuelve por un lado como una estructura perceptiva y clasificante, y, por el otro, como una estructura generativa de (o estructura que genera) la acción práctica.⁶⁴ De ahí el impacto que el pensamiento de Bourdieu ha

hablando del kyudo japonés: “La cultura japonesa promueve prácticas que están diseñadas para persuadir la no-dualidad en existencia. Estas formas están diseñadas para forzar el pasaje entre partes del cuerpo y del mundo de modo que puedan trabajar juntos. Los dos contrarios no se vuelven uno pero permanecen perpetuamente en el proceso de volverse uno, al mismo tiempo que además se desintegran constantemente en dos” (2013:146). Bar-On Cohen ve en la práctica de kyudo y su *persuasión de la no-dualidad* una forma de superar los dualismos maniqueos que acosan al pensamiento occidental y sociológico.

⁶³ Veremos, así mismo, que el rock de los sesenta, aunque luego haya establecido prácticas que a día de hoy persisten, se fundamentó en una serie de prácticas que están situadas temporalmente en una franja relativamente reducida (si seguimos usando como patrón de comparación el proceso civilizatorio) y que podemos brevemente resumir llamándoles *estadio analógico*, el cual no sólo abarca al rock de los sesenta, sino que comienza en la posguerra y llega hasta los años ochenta, con la institucionalización de las tecnologías digitales que ya estaban presentes en mucha de la producción musical y rockera de la segunda mitad de los años setenta.

⁶⁴ “El objeto de la ciencia social no es ni el individuo [...] ni los grupos en tanto conjuntos concretos de individuos, sino la relación entre dos realizaciones de la acción histórica [...] La doble y oscura relación entre los *habitus*, sistemas perdurables y transponibles de esquemas de percepción, apreciación y acción resultantes de la institución de lo social en los cuerpos (o en los individuos biológicos) y los campos,

tenido en la sociología del arte, y las posibilidades que abre para encarar una nueva sociología del rock: tener en cuenta las dinámicas institucionales y relacionales presentes en los procesos generativos o creativos. Primero como marco para el análisis del consumo cultural –señalando las homologías entre el consumo y la producción- y finalmente llevando el análisis al corazón mismo de la producción cultural. Pero, sobre todo, y en contra de la osificación achacada a su pensamiento, el vínculo mágico (por usar esta palabra misteriosa a la que recurría en varias ocasiones Bourdieu) entre lo social –como relacional- y lo cognitivo –como ejercicio de una individuación biológica-, que permite una vivencia fenomenológica de la experiencia social y objetiva que rodea históricamente a los actores, se traslada de los modos en que se experimenta el mundo a los modos en que se crea y organiza el mundo.⁶⁵

Esta apreciación del *habitus* como matriz generadora es uno de los puntos que más me interesa de Bourdieu, y al que volveremos recurrentemente, porque permite pensar en términos formales el acto mágico de la creación.⁶⁶ Será en *Las reglas del Arte* donde Bourdieu proponga (o resuma) sus mejores ideas para situar y analizar el acto creador. Desde la institucionalización de una forma de apreciar el mundo,⁶⁷ hasta el ordenamiento del campo en función de una *illusio* o creencia,⁶⁸ podemos comenzar a

sistemas de relaciones objetivas que son el producto de la institución de lo social en las cosas o en mecanismos que poseen la casi-realidad de los objetos físicos. Y [...] todo aquello que surge de esta relación [...] las prácticas y las representaciones sociales o los campos, cuando se presentan bajo la forma de realidades percibidas y apreciadas” (Bourdieu, 1995:87).

⁶⁵ “El *habitus* es a la vez, en efecto, el *principio generador* de prácticas objetivamente enclasables y el *sistema de enclasamiento* (*principium divisionis*) de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)- donde se constituye el *mundo social representado*, esto es, el *espacio de los estilos de vida*” (Bourdieu, 1988:169-70).

⁶⁶ Cuestión que le vale al sociólogo el rechazo de aquellos que creen en el campo y en el poder creador del artista o la corriente (Bourdieu, 1999:171). Sobre el rechazo a la intromisión *savant* o escolástica volveremos más adelante.

⁶⁷ “La construcción social de campos de producción autónomos –señalará Bourdieu- va pareja a la construcción de principios específicos de percepción y de valoración del mundo natural y social” (Bourdieu, 2002:201)

⁶⁸ Según Bourdieu (2002: 339) quien produciría el valor de la obra de arte no sería el artista como, en cambio, el campo de producción en tanto que universo de creencia.

pensar que los mundos del arte son un ejemplo clarísimo de la manera en que se estructuran las sociedades humanas.

Al hablar de principios generadores y sistemas de clasificación, Bourdieu nos permite preguntarnos por las relaciones internas dentro del campo del rock y la manera en que las prácticas se generan y establecen con miras precisas a una forma de producción cultural: en nuestro caso, el disco de rock. Quizá por fallar a la hora de poner el acento en las dimensiones tecnológicas de la vida moderna —que es en definitiva lo que critican a Bourdieu, por ejemplo, tanto Hesmondhalgh dentro de los estudios de música popular y medios de comunicación, como Latour desde la sociología de la ciencia— es que nadie se ha puesto a indagar en la fórmula generadora de los *habitus* de rock y de su producción cultural encarnada en la artefactuación del disco.

Producto de un entrenamiento en un entorno socializado, el *habitus* refiere a las disposiciones generadas con arreglo a un marco de sentido. “Siendo producto de la historia, [el *habitus*] es un sistema abierto de disposiciones, enfrentado de continuo a experiencias nuevas y, en consecuencia, afectado sin cesar por ellas” (1995:92). Es inmanente a las prácticas generadas en un entorno de sentido que el *habitus*, como sensibilidad, sea una encarnación temporal de un sentido práctico, estructura estructurada y a la vez estructurante que genera prácticas en los horizontes de las prácticas en que se generaron. De este modo, el *habitus* resulta capital para la pregunta sobre la corporalidad: permitiéndonos pensar la corporalidad en la interacción y estructuración social, en medio de ellas, devuelve el cuerpo al centro del espacio social y al centro de la mirada sociológica: permite apreciar la base de la acción en el soporte corporal,⁶⁹ y así como los cuerpos se estructuran según las disposiciones con que se juegue en el campo social que se trate, participan también en las condiciones de

⁶⁹ Sobre el establecimiento de sentidos en torno a la acción social, partiendo de la dimensión corporal, cfr. Fernando J. García Selgas (1994).

posibilidad que generan esas disposiciones. Pero, además, la sociología bourdiana, en ese amplio alcance que la caracteriza, y teniendo en cuenta, eso sí, las limitaciones que habremos de encontrar debido a las lagunas o ausencias propias frente a las nuevas tecnologías o la cultura de masas anglosajona, nos permite situar en un mismo plano la dimensión corporal del rock con la dimensión creativa del mismo.

2.3 Habitus, cuerpo, hexis

Para centrarnos en la dimensión física del habitus, en la dimensión corporal de esas disposiciones adquiridas y enfocadas a la relacionalidad social, es lícito preguntarse por la individualización biológica que, según señalaba Bourdieu (1990:69), impide ver la doble existencia de la sociedad, tanto en esas disposiciones adquiridas como en las instituciones o cosas en las que se objetiva. De algún modo hemos de explicarnos –o darnos una hipótesis plausible acerca de- cómo es posible que esta individualización física sea donde se encarnen las disposiciones adquiridas.

Podemos retomar la idea comentada de Tia DeNora acerca de que las disposiciones corporales de atención y de situarse en el entorno son herencia compartida con otras criaturas (cfr. el punto 1.2.2), una suerte de *criaturización* del esquema corpóreo, e introducir así a los antropólogos Geertz (1987) y Arsuaga y Martínez (1998). Para el primero –a pesar de tratarse de alguien a quien Marvin Harris encasillaría en el grupo de antropólogos que “opinan que la cultura consiste exclusivamente en pensamientos o ideas”- el desarrollo cultural habría ido dándose paralelamente a los distintos procesos de especialización biológica u hominización, conformando al *homo sapiens* como un ser que hubo de adaptarse a un nuevo medio, el cultural. Para los españoles Arsuaga y Martínez, desde los primeros homínidos habría

ocurrido un proceso adaptativo (la selección natural) que fue especializando físicamente a la humanidad, desde adoptar el bipedismo hasta un lograr un desarrollo del sistema nervioso central nunca antes ocurrido en este planeta.

Clifford Geertz supone que este desarrollo del sistema nervioso central sucedió en gran parte en interacción con la cultura, y el mismo (SNC) sería incapaz de dirigir nuestra conducta u organizar nuestra experiencia sin la guía suministrada por sistemas de símbolos significativos (1987:55). Esta misma idea la encontramos en el texto de Arsuaga y Martínez, cuando dicen encontrar “muy respetable” la teoría “de que la expansión del cerebro y de la inteligencia [...] representa una adaptación a la vida social, un medio en el que uno tiene que cooperar y competir a la vez con los mismos individuos” (1998:217). Aquí podríamos datar el origen de la incesante dinámica cuerpo-entorno que desembocaría en la estructuración socio-cognitiva que rige a los habitus de Bourdieu, y señalar que en última instancia, debido a la naturaleza propia del proceso de hominización, siempre será necesario un ajuste o adaptación, primero entre una serie de disposiciones y un entorno físico, luego entre las disposiciones y unas instituciones. Como tal,

“el mundo es comprensible, está inmediatamente dotado de sentido, porque el cuerpo, que, gracias a sus sentidos y su cerebro, tiene la capacidad de estar presente fuera de sí, en el mundo, y de ser impresionado y modificado de modo duradero por él, ha estado expuesto largo tiempo (desde su origen) a sus regularidades. Al haber adquirido por ello un sistema de disposiciones sintonizado con esas regularidades, tiende a anticiparlas y está capacitado para ello de modo práctico mediante comportamientos que implican un *conocimiento por el cuerpo* que garantizan una comprensión práctica del mundo

absolutamente diferente del acto intencional de desciframiento consciente que suele introducirse en la idea de comprensión” (Bourdieu, 1999:180, énfasis en original).⁷⁰

El cuerpo sociocognitivo de Bourdieu en el que se encarna la sociedad, o, como dice él, una de las formas de existencia de la sociedad, el cuerpo a través del cual conocemos, comienza a acercarse al cuerpo perceptivo de la fenomenología. Como señala Mari Carmen López Sáenz, “la perspectiva humanístico-existencialista se integra en Merleau Ponty con la perspectiva sociológico-estructuralista” (López Sáenz, 1996:229), integración que nos sitúa en el intento bourdieano por superar el dualismo que genera la antítesis de las dos grandes corrientes filosóficas del siglo XX.

López Sáenz menciona un “cuerpo que aprehende”⁷¹ que es llamativamente cercano al “conocimiento por cuerpos” que mencionaba Bourdieu, relación conceptual cuyo desarrollo culmina en la inversión/anulación de la dualidad mente-cuerpo cartesiana y que se hace presente en la sociología por medio de la llamada a una “sociología carnal” de Crossley (1995) o de la “participación observante” de Wacquant (2004) como conocimiento encarnado, y que, en ambos casos, señalan el carácter socio-cognitivo y relacional que fundamenta las bases de la vida social.⁷² El punto en común entre Bourdieu y Merleau-Ponty aquí radica en la propensión activa del cuerpo como

⁷⁰ “Dicho de otro modo –prosigue Bourdieu–, el agente tiene una comprensión inmediata del mundo familiar porque las estructuras cognitivas que pone en funcionamiento son el producto de la incorporación de las estructuras del mundo en el que actúa, porque los instrumentos de elaboración que emplea para conocer el mundo están elaborados por el mundo” (Bourdieu, 1999:180). El énfasis en la dimensión cognitiva del habitus nos interesa para nuestros objetivos posteriores, el señalar el mundo de la música como espacio de contacto de las diversas historias incorporadas y hechas carne en los medios tecnológicos del siglo XX, y como espacio de generación de nuevas sensibilidades socio-musicales.

⁷¹ “Merleau-Ponty busca la intersubjetividad en la percepción del otro más que en sus condiciones transcendentales de posibilidad, porque la percepción no es, para él, aprehensión de un objeto por un sujeto, sino que, en ella, el cuerpo aprehende la significación de los fenómenos que forman su mundo” (López Sáenz, 1996:213)

⁷² Bourdieu critica el naturalismo demográfico de algunos, y el mentalismo husserliano de otros, al señalar que “en tanto que cuerpo y que individuo biológico, estoy, con el mismo título que las cosas, situado en un lugar y ocupo un sitio en los espacios físico y social” (Bourdieu, 1999:175).

elemento que vive mediante la experiencia toda una serie de posibilidades que superan los dualismos de la modernidad occidental.⁷³

Es esta dirección hacia el cuerpo vivido –a la que ya apuntaban King (2000) y Bar-On Cohen (2013) como superación definitiva de los dualismos presentes en la teoría sociológica y en el mismo Bourdieu- la que nos permitirá luego superar las sujeciones ejercidas desde la lingüística,⁷⁴ por un lado, y señalar la existencia de un ámbito social que, no carente de sentidos y de sus posibles transmisiones (como esquemas corpóreos o *habitus*), sin embargo yace en un mundo previo a las palabras (por ejemplo, la mimesis), y que, como cuando Alfred Schütz (2003) plantea el estudio de la ejecución musical conjunta, nos permite con Bourdieu llamar, a esta relación prelingüística, acción de la *hexis* corporal (o *hexis* corporal auditiva, sensibilidad basada en la audición activa).

Es entonces, para referirse a la manera en que corporalmente se sustentan las disposiciones del *habitus*, que Bourdieu acude al término griego *hexis*. *Hexis* corporal que define como “mitología política realizada, incorporada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar, y, por ello, de sentir y pensar” (1991:119). A priori podríamos notar cierta parálisis en el concepto de *hexis*, tanto a partir de su propia arqueología etimológica como de la definición bourdiana: se trataría de algo dado, instituido o constituido. Sin embargo, creo que deberíamos seguir a Bourdieu cuando trata de realzar, en relación con la superación de los viejos dualismos, la capacidad agencial de la encarnación de los fenómenos sociales, cosa que también ha llevado a cabo Fernando García Selgas (1994). Podemos así decir

⁷³ Como señala Marcoulatos, “la estructura general de la perspectiva de ambos pensadores [Bourdieu y Merleau-Ponty] sitúa el *sentido encarnado* en el centro de sus respectivas estrategias filosóficas; su argumento implícitamente compartido para poner de relieve el tema de la significación encarnada es que los dualismos habituales que dominan nuestra percepción de la realidad humano-social como subjetiva/objetiva o significativa/sin sentido no se encuentran en ningún ámbito de la experiencia vivida” (Marcoulatos, 2001:1).

⁷⁴ Un ejemplo de este intento por superar el lingüístico-centrismo que coloniza las ciencias sociales lo da Bourdieu en *Qué significa hablar* (2001).

que la hexis corporal es una encarnación de fenómenos sociales (tanto sociocognitivos como institucionales), y que como “disposición del cuerpo y del lenguaje sirven para funcionar como depósito de pensamientos diferidos, y se basan en montajes verbo motores profundamente ocultos” (Bourdieu, 1991:118). El conocimiento por cuerpos que menciona Bourdieu funciona como un sistema cognitivo motor pre-reflexivo que a su vez posee la capacidad de asimilar mecánica e inconscientemente —esto es, “profundamente ocultos”— en la propia carne del cuerpo pensamientos diferidos, órdenes incorporadas, mandatos sugeridos, conminados, hechos costumbre y hábito en las formas de disponer del cuerpo.⁷⁵

Para referirse al aprendizaje e imposición de las formas corporales, Bourdieu habla de *conminaciones*.⁷⁶ Éstas nos remitirían al corazón teórico de la sociología durkheimiana. Bourdieu retoma la coercitividad (cfr. por ejemplo Durkheim, *Las Reglas del Método Sociológico*, 2002) en la imposición de las formas corporales de ser como un hecho netamente sociológico —salvando los determinismos biológicos, psicológicos, o lingüísticos.⁷⁷ Así, pues, como un esquema postural singular y sistemático, solidario con todo un sistema de objetos, la hexis corporal está cargada de significaciones y valores, sistema de objetos “que se lee con todo el cuerpo, en y por los movimientos y desplazamientos que trazan el espacio de los objetos a la vez que son trazados por él”

⁷⁵ Junto a los procesos de socialización, los cuerpos de los niños, señala Bourdieu, van adiestrándose en una serie de comportamientos y van transformándose en indicadores pragmáticos de lo que socialmente son o de lo que son sancionados socialmente. Su ejemplo en *El sentido práctico* es el de cómo los infantes se vuelven niños o niñas, asimilando las relaciones sexuales establecidas entre los mayores en tanto cuerpos socializados, proceso de socialización que luego Bourdieu extiende a las relaciones de clase, las cuales también se hacen carne en la forma de disponer el cuerpo.

⁷⁶ “Todo hace suponer que las instrucciones más determinantes para la construcción del habitus se transmiten sin pasar por el lenguaje y la conciencia, a través de sugerencias inscritas en los aspectos aparentemente más insignificantes de las cosas, de las situaciones o de las prácticas de la existencia común: así, la modalidad de las prácticas, de las maneras de mirar, de comportarse, de guardar silencio e incluso de hablar [...] están cargadas de conminaciones” (Bourdieu, 2001:25).

⁷⁷ “Si resultan poderosas y difíciles de revocar [estas conminaciones o sugerencias o advertencias], es precisamente por ser silenciosas e insidiosas, insistentes e insinuantes [...] El poder de sugestión que se ejerce a través de las cosas y de las personas y que diciendo al niño no lo que tiene que hacer, como las órdenes, sino lo que es, le lleva a convertirse permanentemente en lo que tiene que ser, constituye la condición de eficacia de todos los tipos de poder simbólico que puedan ejercerse más tarde sobre un habitus predispuesto a sufrirlos” (Ibíd., 2001:26).

(Bourdieu, 1991:130), lo que podría explicar que, sin llegar a ser propiamente racionales, los agentes sociales puedan ser razonables.

Como hemos mencionado, hay entonces una solidaridad entre el campo y el habitus que se manifiesta en el sentido práctico que del juego tienen los actores, sentido sensato o razonable, no racional, que difícilmente puede ser puesto en palabras. Sin embargo, este sentido práctico posee la eficacia de ordenarse por medio de un sentido transferible a través de un aprendizaje corporal asentado en la mimesis y pedagogía: “Mientras sea un grupo y todo un entorno simbólicamente estructurado el que ejerza, sin agentes especializados ni momentos específicos, una acción pedagógica anónima y difusa, lo esencial del *modus operandi* [como producto incorporado] que define el dominio práctico se transmitirá en la práctica, en estado práctico, sin acceder al nivel del discurso” (1991:125).⁷⁸

2.4 Un cuerpo histórico del rock

Para superar la crítica de King (2000) o, lo que es lo mismo, la corriente crítica con Bourdieu que lo toma como un determinista social (cuya teoría del habitus sería una confirmación de esta sospecha de inmovilismo y reproduccionismo de los actores), es necesario recurrir a una perspectiva histórica que nos permita ahondar en el dinamismo

⁷⁸ De este modo se comprende la importancia que tiene para una sociología amplia del cuerpo el trabajo de Pierre Bourdieu: pone en el centro del espacio social la corporalidad y su funcionalidad social, propone la corporalidad como centro del espacio social, donde se ejercen y actúan las primeras impresiones, y donde se generan las disposiciones y orientaciones específicas dentro de un campo o espacio social en busca de los capitales específicos que conforman dicho campo, sea un mercado lingüístico, económico, sexual, o, como atenderemos ahora, el campo del rock. Tampoco es coincidencia que el intento de superación bourdiana del enfrentamiento histórico de las corrientes filosóficas mayoritarias en occidente, el estructuralismo y la fenomenología, haya coincidido con el relanzamiento de la sociología del cuerpo del último cuarto del siglo pasado. La sociología del cuerpo, como enfoque teórico-metodológico, surge de “unos usos concretos del cuerpo en la sociedad occidental, contexto donde las tendencias reivindicativas y represivas de un determinado orden social, cultural y político perteneciente al capitalismo contemporáneo hacen que el cuerpo se convierta en uno de los espacios principales de contradicción social (...) [y de] la aparición de nuevas encrucijadas y controversias a nivel epistemológico y metodológico, relacionadas sobre todo con la crítica postestructuralista y feminista” (Esteban, 2004:23).

inherente a los procesos sociales. Podemos introducir la perspectiva de Norbert Elias (1987; 1993) y su noción histórica de la interrelación individuo-sociedad, la cual complementa las nociones bourdianas de habitus.⁷⁹ Además, con su estudio póstumo sobre Mozart (2002), Norbert Elias ha sido de los pocos sociólogos que han puesto el foco en la dimensión corporal de la música.⁸⁰ No es que los sociólogos hasta entonces no hayan mirado al cuerpo en sus estudios y análisis sociales, sino más bien que dicha mirada solió estar condicionada por cierto pudor sociológico, y los aspectos más cercanos al cuerpo –el comer, copular, lo bajo, etc.- han sido elementos incómodos a la reflexión sociológica.

Si Bourdieu se basó en el sentido práctico como fundamento de la adquisición del habitus, el control afectivo fue el dispositivo eliasiano de adquisición de habitus. Un ejemplo de control afectivo en el rock podría ser el caso de Pete Townshend, de los Who. Su habitus rockero –su forma de tocar, pero también de componer o producir- se fundamenta justamente en este control afectivo que se manifiesta como una tensión musical irresuelta, que se expresa en su estilo aflamencado de tocar acordes: control, tensión y distensión por medio de un ataque agresivo.⁸¹

⁷⁹ “En el proceso de adquisición de sentido y maestría en una actividad corporal (...) ciertos aspectos de la noción de habitus en Bourdieu y Elias (el sentido práctico y el control afectivo, respectivamente) deben considerarse más como un logro práctico en interacción que como una adquisición pasiva de los agentes” (Sánchez García, 2008:228).

⁸⁰ Dentro de la actual sociología del cuerpo, una mención a los fenómenos musicales podemos encontrarla en Shilling (2005a).

⁸¹ Edge, guitarrista de U2, en una entrevista dada para la filmación del documental *Amazing Journey. The story of The Who* (Murray Lerner, 2007), comenta que “cuando piensas en Pete y en esa especie de agresión latente, también lo tiene el flamenco. Se trata de contener la tensión y liberarla de golpe y luego volver a retenerla. Así es como toca él (...) Le gusta ese espacio negativo. Es la única forma en que puedo describirlo, como si el final del acorde tuviera tanto impacto como el principio”. Sobre el control, en el caso de Townshend, podemos decir que hasta para componer se arroba el control de todo el proceso creativo, incluyendo los últimos detalles. Como mencionaremos más adelante, componía y grababa maquetas (demos) que luego llevaba a los ensayos y sesiones de grabación.



Pete Townshend y su particular *estilo* de tocar la guitarra (1967)⁸²

Como señala Raúl Sánchez García, ni Bourdieu ni Elias aclaran detenidamente cómo se generan unos *habitus* en unos agentes sociales. Para entenderlo, habría que atender a la dimensión de la práctica social por la cual los actores desarrollan su vida cotidiana.⁸³ Norbert Elias se apoya en la perspectiva histórica y complementa así —al menos a nuestros efectos— la perspectiva relacional (el estructuralismo fenomenológico) de Pierre Bourdieu. Es históricamente como se aprende e incorpora una habilidad o una disposición; la transponibilidad de la que habla Bourdieu como propiedad de los *habitus* es una característica netamente histórica, requiere un tiempo determinado. Es en la

⁸² “El estilo eléctrico con ese sonido sólido, de metralleta, es un sonido masculino (*macho male*) de posguerra, en plan, no me interrumpas” (Pete Townshend, en el mencionado documental).

⁸³ “Una gran parte de la vida de los individuos se basa en actividades rutinarias, actividades desarrolladas en circunstancias sociales repetitivas. Es fundamentalmente en esas rutinas donde continuamente se produce/reproduce el *habitus* (que da la capacidad de agencia), si bien nunca exactamente igual y nunca de modo automático. Dependiendo de lo fuertemente establecido que haya quedado el *habitus*, puede incluso perdurar aunque cambien las circunstancias en las que los individuos desarrollan su cotidianeidad” (Sánchez García, 2008:212).

interrelación sociedad-individuo donde éstos, los individuos, hacen suyas las directivas grupales, interiorizando los límites, conformación de la personalidad detallada en el proceso civilizatorio:

“Los esquemas de comportamiento de nuestra sociedad, que se inculcan al individuo a través de la modelación desde pequeño como una especie de segunda naturaleza y se mantienen vivos en él por medio de un control social poderoso y muy estrictamente organizado, no pueden entenderse en virtud de fines humanos generales y ahistóricos, sino como resultado de un proceso histórico, derivado del sentido general de la historia occidental, de las formas específicas de relación que se producen en tal proceso, y de las fuerzas de interdependencias que en él se transforman y constituyen” (Elias, 1987:526).

Evidentemente, esta modelación que se inculca como una segunda naturaleza no está exenta de conflicto. Todo proceso social descansa en una renuncia a las satisfacciones individuales. Siguiendo en parte a Freud, quien creía que la instauración de relaciones culturales entre los individuos conllevaba una domesticación de los impulsos de Eros y Tánatos,⁸⁴ Elias señala que el proceso civilizatorio reposa no sólo en el control afectivo de la agresividad y el cariño mediante la interiorización de disposiciones sociales, sino en el control de todas las manifestaciones corporales, desde la educación de las maneras de comer, sujetar los tenedores, alejar progresivamente los cuchillos de la mesa como espacio de socialización, hasta el ocultamiento de las satisfacciones corporales tales como eructos, heces, pedos o sonarse la nariz.⁸⁵

⁸⁴ “Si la cultura impone tan pesados sacrificios, no sólo a la sexualidad, sino también a las tendencias agresivas, comprenderemos mejor por qué al hombre le resulta tan difícil alcanzar en ella su felicidad. (Freud, 2001:59)

⁸⁵ Es en *El proceso de la civilización*, que Elias (1987) señala la existencia de una “curva civilizatoria”, un proceso de educación de las maneras corporales, de las formas de comportarse en la mesa o en la cama, constitutivas del advenimiento de la modernidad en Europa.

La intención de situar históricamente la relación entre individuos y sociedades lleva al trabajo de Elias a acercarse a otro concepto bourdiano, el de campo, y en sus análisis históricos podemos ver cómo, por ejemplo, la «etiqueta» es un punto de encuentro entre habitus, como sentido práctico y control afectivo, en el que las disposiciones se estructuran momentáneamente. Por medio de una regla de etiqueta, es decir, una serie de disposiciones efectivas que señalan los límites y márgenes de actuación, el uso del cuerpo queda por un lado encerrado en un entramado de significaciones atribuidas, mientras que por el otro lado presenta positivamente un campo de acción nuevo, en el que la supervivencia dentro de la corte, la progresión y posible éxito discurren según la forma en que las estrategias seguidas son capaces de ampliar el campo de sentido en torno al cuerpo y en torno a la sociedad misma. Por medio de la etiqueta “la sociedad cortesana se presenta a sí misma para sí misma, cada individuo se destaca de todos los demás; todos los individuos juntos se destacan frente a los que no pertenecen a tal sociedad, y de este modo, cada individuo y todos los individuos en conjunto acreditan su existencia como un valor por sí misma” (1993:140). La etiqueta objetiva las posiciones dentro de la corte, a ella recurre el rey para mantener el dominio de la casa real, y a ella recurren los cortesanos para situarse y beneficiarse dentro de la corte como campo social de poder. La etiqueta como soporte corporal objetiva, pues, las relaciones diferenciales en una economía de privilegios que son significantes de la posición social de los actores.

El análisis histórico de la imposición de una etiqueta como soporte actuado de la ostentación del capital simbólico que concentra el poder en un campo nos sirve como marco para situar nuestro análisis propio sobre el surgimiento del rock británico y poder ver cómo alrededor de los Beatles se establece un campo histórico.

La situación que se generará en torno a los Beatles será similar al establecimiento de una corte, y la figura de los Beatles, veremos luego con nuestra propia hipótesis sobre el *cuerpo regio del rock*, nos retrotraerá a la obra de Elias sobre la corte de Luis XIV, o a la hipótesis foucaultiana sobre el cuerpo del rey como realidad política del estado absoluto, el cual para funcionar necesita la presencia física del cuerpo del rey,⁸⁶ o incluso a la doble naturaleza –física y política- del cuerpo monárquico en Kantorowicz (1985). Cuando veamos el establecimiento del rock como un campo de producción cultural o mundo del arte, volveremos sobre esta noción de cuerpo regio como encarnación de todos los capitales en juego, presente también en la sociología bourdiana:

“Luis XIV está tan plenamente identificado con la posición que ocupa en el campo de gravitación cuyo sol es, que resultaría tan vano tratar de determinar lo que, entre todas las acciones que surgen en el campo, es o no es fruto de su voluntad como, en un concierto, distinguir lo que es obra del director de orquesta y lo que lo es de los músicos” (Bourdieu, 1999:200-1).

2.5 El cuerpo objetivado mediante la habilidad técnica

Si con Norbert Elias podremos luego pensar el caso de los Beatles o los Who y el surgimiento de un cuerpo del rock y su establecimiento como parte de la curva civilizatoria, asentada en un tipo de control y motivación afectivas, en el ejercicio del poder –sonoro, mediante conciertos y discos, o simbólico, con la ayuda inicial de la prensa- y en el continuo ensanche de las brechas generacionales –bache acrecentado con

⁸⁶ “En una sociedad como la del siglo XVII, el cuerpo del rey no era una metáfora, sino una realidad política: su presencia física era necesaria para el funcionamiento de la monarquía” (Foucault, 1992:103)

el surgimiento de la nueva sociedad de masas de principios del siglo XX y con la aparición de diversas culturas juveniles (Savage, 2007) y con la nueva cultura del ocio generacional de la posguerra (Frith, 1981; Eco, 2009)-, con Marcel Mauss (1979) podemos pensar el surgimiento de un cuerpo del rock, no sólo a partir de la consolidación de los procesos históricos de diferenciación corporal que señala Elias, sino también a partir del surgimiento de nuevas técnicas corporales objetivadas que atañen a la producción musical (involucradas técnicas de ejecución musical tanto como de producción sonora).

Publicado en el *Journal de Psychologie* de 1936, mismo año en que vio la luz *El proceso de civilización* de Elias, “Técnicas y movimientos corporales”, de Marcel Mauss -originariamente una conferencia dada en mayo de 1934 en la Sociedad de Psicología-, inaugura esa otra mirada sociológica posible sobre el cuerpo. Sin llegar a desprenderse como Elias de todo ese pudor sociológico (no es lo mismo hablar de las formas de andar o, incluso, nadar, que comentar las relaciones de pareja o las escatologías vinculadas al ceremonial alimenticio), fue el primer sociólogo sin embargo que dio dimensión sociológica al cuerpo humano, e intentó presentarlo como objeto individual y discernible de estudio sociológico: el objetivo de la conferencia fue, en sus propias palabras, demostrar “la relación entre el cuerpo y los símbolos morales o intelectuales” a partir de la experiencia etnológica pero también a partir de su propia experiencia en el sistema francés de educación de finales del siglo XIX (Mauss, 1979:343).

El esfuerzo de Mauss por señalar al cuerpo como objeto sociológico de estudio se enmarca en una discusión general planteada desde los orígenes académicos de la sociología francesa. Así como treinta años antes Durkheim señalaba la independencia de la sociología y la independencia causal de su objeto de estudio –la sociología es la

ciencia de los hechos sociales, los cuales sólo pueden explicarse a partir de otros hechos sociales (Durkheim, 2002:133) -, ⁸⁷ Mauss intenta ahora anexionar espacios de saber que aún eran colindantes a la sociología.

No es raro que haya sido entonces un etnólogo el que llamara la atención en sociología acerca de la dimensión corporal de la vida social –una constante a lo largo de esta investigación es hallar que lo que la sociología, hasta hace medio siglo, encuentra como poco pudoroso, escatológico, accesorio, ruidoso o lejano, se halla trabajado en la antropología, y demostrado como pertinente para estudiar la modernidad. El caso es que el cuerpo, tan incrustado en lo cotidiano y recurrente, sólo pudo observarse, sin la carga de sentidos con la que usualmente va vestido –el pudor sociológico-, en la experiencia etnográfica de los mares del sur (y en la experiencia etnológica en las universidades francesas), como parte del impulso de extrañamiento que llevó a Occidente a pensar en sí mismo a partir de la existencia de otro y de su observación por medio de la antropología. “Sé perfectamente –escribe Mauss- que el andar, que el nadar como las demás cosas de este tipo, son específicas de determinadas sociedades. Sé que los polinesios no nadan como nosotros y que mi generación no ha nadado como lo hace la generación actual. Pero ¿qué fenómenos sociales son esos?” (Mauss, 1979:337).

Señala pues en el cuerpo humano tres dimensiones interrelacionadas: una anatómica o fisiológica, otra psicológica y otra sociológica, que tomadas en conjunto por la etnología constituyen el espacio de acción del cuerpo humano. “No se puede llegar a tener un punto de vista claro sobre estos hechos, la carrera, la natación, etc.”, dice al hablar de las técnicas corporales, “si no se tiene en cuenta una triple consideración, en lugar de una única consideración, ya sea física o mecánica, como puede serlo una teoría anatómica o fisiológica del andar o que por el contrario sea

⁸⁷ “La causa determinante de un hecho social debe buscarse entre los hechos sociales antecedentes y no entre los estados de la conciencia individual (...) [y] la función de un hecho social debe buscarse siempre en la relación que tiene con algún fin social”, señalaba Durkheim (2002:133).

sociológica o psicológica, lo que hace falta es un triple punto de vista, el del *hombre* [y mujer] *total*” (1979:340). Como señala Mariluz Esteban, Mauss “propone la idea de que no hay un comportamiento natural en relación con el cuerpo y que convertirse en un individuo social implica un determinado aprendizaje social” (2006:19), una idea que retomaremos constantemente, y que encontramos en los trabajos de Norbert Elias y el estudio del desarrollo histórico de una curva civilizatoria, y que encontramos en la sociología de Pierre Bourdieu y el concepto de *habitus* con su dimensión corporal en la *hexis*.

Según Mauss, las técnicas corporales expresan la forma en que los individuos, en una sociedad dada, hacen uso del cuerpo en una forma tradicional o habitual. “La posición de los brazos y manos mientras se anda constituye una idiosincrasia social y no es sólo el resultado de no sé qué movimientos y mecanismos puramente individuales, casi enteramente físicos” (1979:339). Esta idiosincrasia social que menciona Mauss es equivalente a la gestión de la economía afectiva que señala Elias, con la que las unidades sociales llamadas naciones podrían distinguirse unas de otras (Elias, 1987:81).

Quizá entonces lo que le falte a la noción de técnica corporal esgrimida por Mauss sea la aplicación concreta, más allá de quedarse en una serie de apuntes sobre las formas de manejarnos en función de nuestra adscripción social. Esto es, las unidades de análisis que podríamos desprender de los escritos de Mauss son, cuanto mucho, las culturas nacionales, los franceses o los polinesios, por ejemplo. Unidades sociales o culturales menores no serán objeto sociológico –más allá de los estudios sobre delincuencia- hasta finales de los años sesenta, motivados en gran parte por los cambios sociales ocurridos en la posguerra, atañendo mayoritariamente al surgimiento de las nuevas culturas juveniles. Proto-análisis sobre el cuerpo del rock los encontraremos

centrados –a partir de la escuela de Birmingham, mayoritariamente-⁸⁸ en las experiencias de las diversas subculturas juveniles identificadas con modas musicales: los Teddy Boys y el primer rock’n’roll (*Blackboard Jungle* siendo un hito), los Mods y el rhythm and blues y soul, y, a finales de los setenta, la unificación de subcultura (como moda juvenil) y música, encarnada en el punk, el cual es el primer alineamiento corpóreo-musical total, aunque su moda y su música –teniendo en cuenta los estándares contra los que se rebelan- sean una anti-moda y una anti-música.

Si bien los análisis de la cultura rock vinculados a la escuela de Birmingham pusieron parte de su acento en las formas corporales (por ejemplo, la manera en que los mods reproducían un ideal de la buena presentación de sí, mientras que a la vez pugnaban por convertirse en *face*⁸⁹ y poder ejercer de pionero o iniciador de nuevas formas de presentación), no encontramos aplicada y desarrollada las ideas acerca de las técnicas corporales hasta la consolidación más reciente de la sociología del cuerpo. Tenemos el ejemplo de Elizabeth Graham (2013), quien estudiando el taekwondo a partir de una sociología carnal (Crossley, 1995), señala la constitución de un habitus técnico fundado en un entendimiento corporal a partir de ciertas técnicas corporales reflexivas. Cuanto más se practica, señala Graham, más se estructura el habitus del practicante (Graham, 2013:71). Por otra parte, este concepto, el de técnica corporal reflexiva, que es una puesta al día de la teoría corporal maussiana, proviene de Nick Crossley, quien la definió hace unos años como “técnicas corporales que actúan sobre el agente, modificándolo, empujadas específicamente para ese propósito” (Crossley, 2004:38).

⁸⁸ La literatura sobre delincuencia juvenil, y posteriormente subculturas juveniles, es bastante extensa. Podemos destacar a Cohen A.K. (1955) Cohen S. (1987) Hall y Jefferson (1976) Hedbridge (1976 y 2004) o Willis (1978a y 1978b)

⁸⁹ *Face*: Posición más alta de la escala jerárquica mod, aquella desde la cual, gracias a la visibilidad que la consideración otorga, se puede poner de moda nuevos complementos o accesorios en la ropa, vestido, calzado o medio personal de transporte.

2.6 Hexis y obras: objetivación del espacio social

Una vez tenidas en cuenta la perspectiva histórica del control y motivación afectivos en la constitución de los habitus, así como la instauración de técnicas como hábitos o disposiciones adquiridas, uno de los puntos que queríamos rescatar de la teoría bourdiana del habitus y su alcance sociológico es la capacidad de objetivación de los mismos por medio de su práctica u obra. A diferencia de la crítica de King (2000),⁹⁰ aquí nos interesa recuperar el lado objetivo de los habitus en su proceder, la capacidad creativo-estructurante que tienen, su capacidad de inscripción histórica, no tanto como determinación última, sino como historia incorporada que guía, como mapa inscrito en la piel o en las costumbres, por un lado, y las cosas hechas y creadas a partir de dicha incorporación, por el otro. Interesa, por lo tanto, la materialidad de los productos objetivados como pista de esa calcificación social de la acción, a cuyo estado corporal se corresponde la realización de las obras, en las que se imprime el estado del campo, el estado de las habilidades socio-cognitivas presentes en los actores participantes de la *creación*, y el estado de desarrollo material o tecnológico en el que se sustenta. Este interés por la obra se funda en la perspectiva relacional por un lado que culmina con la teoría de campos, y en la teoría del actor red, por el otro, que nos permite acercarnos al estudio de los productos –en este caso, las obras del rock- como mediaciones, como presencia objetivada de todos los elementos constituyentes del campo, incluida su importante dimensión tecnológica. Para ello hay que tener presente dos cuestiones: una, partiendo de la teoría bourdiana de campos, es la objetivación o estados del capital. Bourdieu habla de objetivaciones de la historia, objetivación en los cuerpos y

⁹⁰ Que hemos visto en el punto 2.2.2. Crítica que señala el peligro de caer en el objetivismo a partir de la conceptualización del habitus, y de la necesidad de recurrir a la práctica como manera eficaz de sortear los dualismos constituyentes de las ciencias sociales.

objetivación en las instituciones como dos estados del capital, capital objetivado e incorporado (Bourdieu, 1995:98). Esto implica, en nuestro caso –el rock que se consolida a finales de los sesenta como un mundo del arte relativamente autónomo–, atender a la capacidad de objetivación de los *habitus* expresados en las obras, y no, en cambio, prestar atención a una hermenéutica hagiográfica, como la llama Bourdieu, evitando así la manera en que las obras son recibidas, clasificadas y usadas en procesos sociales de distinción.

“La historia del arte [...] al encontrar en el carácter sagrado de su objeto la justificación para una hermenéutica hagiográfica, interesada por el *opus operatum* [productos objetivados] más que por el *modus operandi* [productos incorporados], trata la obra como un discurso destinado a ser descifrado en referencia a una cifra trascendente, análoga a la lengua saussureana, y olvida que la producción artística siempre es *además* –en diferentes grados, según las artes y las maneras históricamente variables de practicarlas– el producto de un «arte», «práctica pura sin teoría», como dice Durkheim, o, si se prefiere, de una *mimesis*, especie de gimnasia simbólica, como el rito o la danza” (Bourdieu, 1991:61)

La crítica de Bourdieu se dirige al discurso teórico que kantianamente introduce la recepción de la obra en la naturaleza misma de la obra sin prestar atención, como señalaba Nietzsche, al artista o creador. Veremos entonces, al desarrollar la teoría de campos, que las obras, más allá de los efectos inesperados que puedan provocar en su recepción, son siempre efecto de procesos y desarrollos históricamente interdeterminados –así como se toma por hecho que la psicodelia es un estado del rock que promueve una situación corporal liberada por medio del uso de filosofías trascendentales y drogas experimentales, o que se expresa por medio de los llamados

discos conceptuales, y se toma eso como la matriz psicodélica, lo que en efecto hace, dicha concepción de la psicodelia, es callar las razones que desembocan en ella: los procesos civilizatorios en los que, a mitad del siglo XX, en el equilibrio entre control y motivación afectiva, se inclina la balanza hacia la motivación, comenzando a cerrar o menguar el control afectivo en tanto represión, así como, en la estructura interna que comienza a cuajar el campo del rock, se establecen diálogos entre diversos músicos y creadores, diálogos cuya manifestación son toda una serie de discos y grabaciones que culminarán en el *Sgt Peppers*, dinámicas dialógicas [entre discos y su producción y recepción] que Ian Inglis (1996) llama sinérgicas y recíprocas.⁹¹

Así llegamos a la otra cuestión a tener presente si queremos atender a la capacidad de objetivación presente en la constitución de los habitus. Esta segunda cuestión, relacionada con la sociología del arte, es la manera en que las obras –no solo efecto de incorporaciones o institucionalizaciones, sino efecto también de todas las mediaciones histórico técnicas⁹² necesarias para llegar a ella- pueden objetivar la historia (historia incorporada y objetivada). Dice Bourdieu sobre *La educación sentimental*:

“La labor de escritura lleva a Flaubert a objetivar no sólo las posiciones a las que se enfrenta en el campo y a aquellos que las ocupan (...) sino también, a través

⁹¹ Así, el *Sgt Peppers*, entendido muchas veces como el punto más reconocible de la psicodelia, no es sino la culminación de un diálogo preciso entre los Beatles, Bob Dylan, y los Beach Boys, en el marco de la posguerra, el boom económico, las corrientes artísticas de entreguerras y el desarrollo químico de LSD.

⁹² Sobre las obras: una vez hechas, una parte de ella queda efectivamente petrificada. Sin embargo, no hay un sentido propio de la obra y exterior a su realizador o al observador, como critica Nietzsche a Kant (Nietzsche, 2006:176). No es hasta el siglo XX que poseemos obras musicales grabadas. El copyright, por ejemplo, llama a confusión en el asunto de la naturaleza de la obra musical grabada, pues se protege la propiedad intelectual – la textualización que resulta de transcripción pentagramal, por ejemplo- por encima de la materialidad sonora de la obra (Cfr. la manera en que se constituye un oído legal en la historia de la música a lo largo del paso de la partitura al sonido grabado en Szendy, 2003). Las obras discográficas en un comienzo quedan petrificadas, pero al poco tiempo los desarrollos tecnológicos en manipulación sonora dan cierta plasticidad a estas obras: desde el corta y pega en su producción, a la cita, y de ahí a la remasterización siglo XXI de la obra de los Beatles, hasta entonces, monolítica (sus ediciones no cambiaban una coma, ni agregaban un sonido, repito, hasta entonces).

del sistema de relaciones que le vincula con las demás posiciones, todo el espacio en el que se encuentra incluido él mismo, por lo tanto su propia posición y sus propias estructuras mentales” (Bourdieu, 2002a:162).

Si en el caso de la escritura flaubertiana, entonces, uno puede aprehender el estado del campo literario en la Francia convulsa de mitad de siglo XIX, y su situación con relación al campo del poder que mantiene dicha estructura literaria, y todo ello debido a la capacidad narrativa de Flaubert y su capacidad de objetivar las posiciones presentes en el campo, detallando las disposiciones y las dinámicas tomas de posesión (sea el bohemio que anhela vivir de la escritura, inaugurando un nuevo arte de vivir, sea el marchante de arte, el que dispone de los capitales económicos y sociales y que puede poner en contacto/movimiento a los escritores, editores y productores en sentido amplio dentro del campo de producción cultural), en el caso del campo del rock, los habitus que produce y lo producen, entendidos “como sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes” (Bourdieu, 2002b:105), deberían poder, a través de sus obras, el *Sgt Peppers* de los Beatles por ejemplo, o el *Village Green Preservation Society* de los Kinks, pero también a través de las disposiciones que pone en juego, por ejemplo el hacer música rock por amor a la música rock –en nuestro caso, la atención se centra además en la dimensión corporal del habitus, la hexis-, objetivar el campo del rock en el que es gestado.

Las hipótesis que podemos desprender a partir de estos puntos, se pueden resumir como a) las obras –y esto incluye lo producido por el rock, y para ello nos apoyamos en los campos de actividad musical de Thomas Turino (2008)- pueden

objetivar el espacio social en que se gestan: no que reflejen dicho espacio (que en algunos caso puede ser, según veremos más adelante: *Tommy* de los Who plantea discográficamente la experiencia infantil de posguerra, incluyendo los malos tratos y abusos sexuales) como que generen y den sentido a esos espacios (*Sgt Pepper's* de los Beatles como *zeitgeist*). Y si las obras pueden lograrlo, objetivar esa historia que se hace sonido, qué decir entonces del comportamiento en general de los músicos de rock. Una segunda hipótesis sería que b) la *hexis* rockera –como mitología política del rock realizada, incorporada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar, y, por ello, de sentir y pensar, pero también de obrar y manifestarse mediante las objetivaciones propias del campo del rock, sean sus conciertos, presentaciones televisivas, entrevistas y fundamentalmente los discos como obras- puede desempeñar una labor de objetivación similar a la que el mismo Bourdieu señala en la escritura de Flaubert con relación a *La educación sentimental*.

Las distintas situaciones corporales del rock no sólo serían producto de estructuras de posición, o incluso efecto de esa mitología incorporada y estructurante que resulta de la disposición de los habitus hacia un valor en juego -que en un comienzo es un camino a la fama o a sortear, según Simon Frith, el tedio de un destino de clase trabajadora, y que acaba siendo el capital específico de un campo emergente, el objetivo último al que aspira todo neófito, alcanzar el capital objetivado e incorporado del rock- sino que dichas situaciones corporales son también efecto de dicho proceso de mitologización que repercute sobre el espacio social. Esta consecución se manifiesta en las biografías de los músicos de rock de los años sesenta en la propensión a juntarse y dejarse ver en los mismos garitos de moda de Londres, a abanderar una estética que si no es del todo común en sus mandatos y obligaciones lo es al menos en su rechazo a los convencionalismos previos, a comulgar una serie similar de sustancias y religiones

exóticas destinadas a cierto enriquecimiento espiritual, o a intentar manifestarse –y a manifestar todas estas propensiones- artísticamente en la producción de objetos hasta entonces banales y efímeros como lo eran los discos de música popular.

Si atendemos, pues, al espacio social en el que surge el rock en los años sesenta, y nos fijamos en la consolidación de diversas posiciones homólogas con las propuestas por la sociología del arte bourdiana respecto al capital generado en función de los niveles de producción, vemos que, con la obvia diferencia y salvedades que hay entre la producción literaria francesa del siglo XIX –el caso trabajado por Bourdieu más a fondo- y la producción discográfica británica del siglo XX –nuestro objeto de estudio en particular-, la distribución de capital específico o rockero se establece tanto a partir del reconocimiento –a gran y pequeña escala-, como de la invención de un arte de vivir rockero que se traduce en la producción cultural, artística o intelectual –sea el *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* como *zeitgeist* (en Whiteley, 2009), la ópera rock *Tommy* de los Who como “obra” (Barnes y Townshend, 1977 o Cawthorne, 2005) o el disco conceptual *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* de los Kinks como reflexión sobre modernidad y tradición en la Inglaterra post-industrial (Baxter-Moore, 2006; Kraus, 2006; Lupro, 2006). Esta producción cultural, artística o intelectual, a su vez, sería explicable a partir de una tercera hipótesis, que atañe a c) la fórmula generadora que hay detrás de la producción del rock en general y de cada disco en particular. Fórmula generadora que se funda tanto en una matriz generativa como en la evolución tecnológica que precede y constituye al rock. En el caso de la literatura francesa decimonónica, Bourdieu menciona el doble rechazo de Flaubert tanto hacia el realismo como hacia el idealismo, y señala que ésta es la “fórmula generadora” de la escritura de Flaubert, fórmula generadora como toma de posición (Bourdieu, 2002a:124). Bourdieu señala de este modo la existencia de una matriz ideológica que

genera el carácter de la obra a partir de una toma de posición en un espacio social. Ahora bien, si intentásemos buscar una fórmula generadora ideológica (como matriz generativa) en el rock, un caso bourdiano podría ser el de Bob Dylan y la manera en que en sus discos se enfrenta a distintas posiciones,⁹³ sin embargo, la materialidad del rock demanda, si queremos buscar su fórmula generadora, la articulación de una toma de posición ideológica –enfrentada a diversos discursos acerca del rock- en el marco de un desarrollo tecnológico.⁹⁴ El paso del *single* al *lp* es una manera de entender la fórmula generadora del rock como rechazo al pop, pero que cojea si no se coteja además la implementación de diversos recursos tecnológicos así como el enfrentamiento a las relaciones de producción existentes en el seno de la industria discográfica (mencionadas, por ejemplo, por Frith, 1981)

Para llevar a cabo entonces una sociología de la creación artística o intelectual, sería “preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido)” (Bourdieu, 2002b:9). El caso de los Kinks y la evolución que hay desde sus primeros discos (1964) hasta *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* (1968), corrobora las tesis bourdianas respecto a la consagración diferida. Hay una larga lista de álbumes de los años sesenta que se han ido canonizando a partir de las nociones artísticas cercanas al discurso romántico del arte por el arte (el disco *Forever Changes* del grupo californiano

⁹³ Desde el folk contestatario inicial, se opondría al pop –como campo de producción, pero además de consumo- en el que su obra se difunde.

⁹⁴ El paso de un modo acústico a otro eléctrico en Dylan no sólo es una opción o toma de posición que objetiva el folk del que Dylan emerge y del que parece querer alejarse (paso del cantante comunal al genio individual), sino que además de ser una toma de posición ideológica, es una opción estética (sonora) y material (tecnológica).

Love, o el *Odessey and Oracle* del grupo londinense los Zombies), pues como señala Bourdieu, “el productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista” (2002a:339), esto es, en el caso del rock, la consagración se da, como señala Schmutz (2005), no sólo por el reconocimiento popular (observable en las listas de ventas), sino por el reconocimiento específico del resto de músicos, y fundamentalmente por el surgimiento de instituciones de consagración, tales como la prensa especializada (Lindberg et al., 2005).

Recapitulando, señalemos de nuevo las hipótesis que guían este estudio de la objetivación del espacio social:

- a) Como señala Bourdieu respecto a la escritura de Flaubert, las obras pueden objetivar el espacio social sobre el que versan o refieren.
- b) La *hexis* rockera puede desempeñar una labor de objetivación similar con relación al espacio social en que se gesta.
- c) La fórmula generadora que hay detrás de la producción del rock en general y de cada disco en particular se funda en la conjunción de una matriz generativa sociocognitiva y de la evolución tecnológica que precede y constituye al rock.

3 ESPACIO DE PRODUCCIÓN CULTURAL DEL ROCK

En este capítulo o punto **3**, para comenzar a responder a nuestras propias hipótesis de trabajo –o para ir preparando el terreno para hacerlo-, e intentando complementar la sociología del cuerpo hasta aquí presentada, desarrollaremos una sociología de la producción cultural enfocada a la producción del rock. Luego, en el capítulo **4**, desarrollaremos nuestra teoría del oído social como la contrapartida al establecimiento de un campo de producción cultural sonora.

3.1 Las Reglas del Rock

La importancia de pasar de una perspectiva corporal, centrada en los efectos de lo social en la individualización biológica, a una perspectiva sistémica y relacional, que busque en la manifestación de regularidades la existencia o consolidación de prácticas institucionalizadas, es fundamental para complementar el análisis del fenómeno rock como campo social de producción cultural. Si los habitus, definidos por Bourdieu, son resultantes de la institución de lo social en los cuerpos y en los campos, y ya hemos presentado una línea de análisis centrada en la producción de un habitus propio del rock, aquí intentaremos presentar una línea de análisis de los campos “como sistemas de relaciones objetivas que son el producto de la institución de lo social en las cosas o en mecanismos que poseen la casi-realidad de los objetos físicos” (Bourdieu, 1995:87).

Si el objeto de la ciencia social es –como señalaba Bourdieu- la relación entre estas realizaciones de la acción histórica, la institución de lo social en los cuerpos por un lado y la institución de lo social en las cosas por el otro, aquí intentaremos presentar una línea de análisis de la forma en que la institucionalización de lo social en las cosas no

sólo se objetiva en un campo de producción cultural, sino que, como señalábamos más arriba (punto 2.6), institucionaliza una forma de hacer las cosas que se corresponde a un nivel de percepción estética cercana al arte o producción cultural.

3.1.1 *La sociología como ciencia de las obras culturales*

Brevemente, la teoría bourdiana de los campos de producción cultural, o ciencia de las obras culturales, es la teoría de los campos enfocada al análisis de la producción artística o estética. La teoría de campos bourdiana se fundamenta en tres operaciones o momentos: Análisis de la posición del campo artístico en el seno del campo del poder y de su evolución en el tiempo. Segundo, análisis de la estructura interna del campo artístico: sus leyes de funcionamiento y transformación; la estructura de relaciones objetivas entre posiciones ocupadas en la lucha por la legitimidad. Por último, análisis de la génesis de los habitus de los ocupantes de estas posiciones (Bourdieu, 2002a:318; 2002b:106; Bourdieu y Wacquant, 1995:69-70). La diferencia con la sociología bourdiana previa (que hemos visto al intentar apropiarnos de su concepto de habitus como punto de partida para analizar las dimensiones corporales el rock), es que a la teoría de análisis de los campos (los tres puntos o pasos señalados) Bourdieu añade o perfila el análisis de la obra de arte. En primer lugar, “la ciencia de las obras tendrá como objeto la producción material de la obra y la producción del valor de la obra” (Bourdieu, 2002a:339). Análisis de la producción de la cosa, y análisis de la producción de la creencia en la cosa, podríamos resumir. Pero para atender la producción de la obra y su valor, Bourdieu retoma su viejo axioma relacional, y propone que “la ciencia de la obra de arte (...) tiene por objeto propio *la relación entre dos estructuras*, la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones en el campo de producción (y entre los

productores que las ocupan) y la estructura de las relaciones objetivas entre las tomas de posición en el espacio de las obras” (Ibíd.:346).

Dentro del análisis de la estructura interna del campo, si queremos aprehender las estructuras que subyacen en la generación artística, hay que tener en cuenta las relaciones de posición tomadas entre los diversos productores o agentes activos del campo y hay que tener en cuenta las relaciones que establecen la obras entre sí.⁹⁵ Es a partir de estas relaciones entre productores y obras que se puede establecer una primacía de la obra como fin en sí mismo y del productor como artista. “De la emergencia progresiva de un campo relativamente autónomo de producción que es a su vez su propio mercado y de una producción que, siendo para sí su propio fin, afirma la primacía absoluta de la forma sobre la función, es, por eso mismo, ciencia de la emergencia de la disposición estética pura, capaz de privilegiar la forma respecto a la función” (Ibíd.:423).

Se trataría, según podemos ver, de la fórmula generadora de la sociología de Pierre Bourdieu, la cual podemos rastrear a lo largo de toda su obra, presente de forma clara en *La Distinción* o en *Las Reglas del Arte*. Utilizándola para acercarnos al rock, y al rock británico de los sesenta, precisamente, podríamos desarrollar una matriz analítica semejante a modo de guía: Emergencia, en primer lugar, de la autonomía relativa del rock como campo de producción cultural frente a los polos de poder económico y político. El análisis, luego, de la estructura interna del campo del rock requeriría identificar las leyes de funcionamiento y transformación del campo, con la identificación de los capitales que se juegan y la manera en que se distribuyen, y de este

⁹⁵ Decir que las obras establecen relaciones entre sí no es exactamente lo mismo que hablar de “la estructura de las relaciones objetivas entre las tomas de posición en el espacio de las obras”, pero luego veremos, al señalar el peso de las tecnologías en la nueva producción artística posmoderna, que las redes establecidas en el campo de las obras demuestran la existencia de toda una serie de mediaciones que no están presentes en la obra de Bourdieu (sobre estas mediaciones, cfr. la sociología de la música de Antoine Hennion o la sociología de la ciencia de Bruno Latour).

modo establecer la estructura de relaciones objetivas entre posiciones ocupadas en la lucha por la legitimidad. Dicha estructura se objetivará, como hemos mencionado, mediante la estructura generativa de las diversas obras o discos. Génesis, finalmente, de los músicos británicos de rock: desde su situación cultural, económica y demográfica de posguerra; la acumulación industrial rockera en Londres; el grupo frente al acto solista; el oído del rock británico: el puritanismo estético.

Podríamos intentar desarrollar estos tres pasos en nuestro análisis del rock como campo de producción cultural, pero antes habría que hacer algunas matizaciones. Primero, como ya hemos mencionado, la sociología del arte bourdiana no ataca la producción discográfica de la manera que encara la producción literaria. Me explico, los discos como objeto de consumo son tenidos en cuenta, por ejemplo en *La Distinción*, en función de su capacidad distintiva según su identificación con clases y estructuras del gusto, y nunca en función de las fórmulas generativas yacentes por detrás. En el caso literario, Bourdieu sí que se preocupa por desentrañar los fundamentos de la fórmula generadora de la escritura flaubertiana (el rechazo, doble, al realismo y hacia el idealismo). El intentar desenmarañar las posibles razones detrás de la fórmula generadora del disco del rock, entonces, nos llevaría a nuestra segunda matización en la aplicación de la sociología del arte bourdiana al rock. La misma tiene que ver con la naturaleza tecnológica del rock, heredera de las tecnologías de posguerra, que poco tienen que ver con las necesidades técnicas de la producción literaria, porque a las posibles oposiciones ideológicas entre las cuales elegir un camino (rechazo a tal o cual corriente), hay que añadir las posibilidades que va abriendo el progreso tecnológico en materia de captura y manipulación sonora. Además, la incipiente profesionalización de la producción cultural en los mercados literarios decimonónicos, con el establecimiento de las nociones modernas de *copyright* y *royalty* (Williams, 1981), poco tienen que ver

con el estado de desarrollo del mercado de la música popular de posguerra en el que hay una mayor concentración u oligopolio (Peterson, 1990). Una última matización va de la mano de este punto, el de la naturaleza dispar de los mercados de producción y consumo que atiende Bourdieu y aquellos que queremos presentar aquí. Mientras que la sociología del arte de Bourdieu –como señala David Hesmondhalgh (2006)- se centra en el campo de la producción restringida, es decir, en el campo de la producción para productores (el caso bourdiano, el de los escritores de escritores), la naturaleza estadística del rock impone a priori una producción a gran escala. Digo a priori porque el campo del rock tampoco va a escapar, a la hora de la distribución desigual de capitales, a instaurar lógicas de producción y apreciación (*habitus*) que reproduzcan, además de un mercado a gran escala, una producción con un impacto menor a nivel económico, cercana a la producción restringida, cercana al mundo económico al revés, donde se triunfa perdiendo, triunfo simbólico proporcional a la pérdida económica (Bourdieu, 2002a:130).

3.1.2 Campos de producción cultural

En su concepción de los campos de producción artística, Bourdieu señala que “cada campo define y activa una forma específica del interés, una *illusio* específica como reconocimiento tácito del valor de las apuestas propuestas en el juego y como dominio práctico de las reglas que lo rigen. Además, este interés específico implícito en la participación en el juego se diferencia de acuerdo con la posición ocupada en el juego (dominante en relación con dominado, u ortodoxo en relación con hereje), y según la trayectoria que conduce a cada participante a esta posición” (Bourdieu y Wacquant, 1995:80). Es decir, por un lado existe un elemento vivo, el interés o *illusio* como

material *externo* que da fuerza, movimiento, intención de maniobra a los agentes, y luego hay una distribución del interés según la posición ocupada que estructura cada campo en torno a dos oposiciones: por un lado la oposición entre la producción pura, el mercado restringido a los productores, y la gran producción, dirigida al gran público, generándose así dos subcampos de producción. Y por otro lado, dentro de cada subcampo de producción tenemos la oposición generacional entre las vanguardias (jóvenes) frente a las vanguardias consagradas (viejos), o los ortodoxos, éstos, frente a los heterodoxos, aquellos.

El primer subcampo, que Bourdieu denomina “el campo de producción restringida”, “produce bienes simbólicos objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen, ellos mismos, para productores de bienes simbólicos”. Por otra parte, está “el campo de la gran producción simbólica [...] específicamente organizada en vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no-productores (el gran público)” (Bourdieu, 2003:90). Esto ayudaría a entender, en el caso del rock, el efecto de consagración diferida como el de una educación auditiva: en contra de la inmediatez de la música pop, se trataría del tiempo que necesita el gran público en aprender a escuchar obras originales e innovadoras. Mientras permanece en la oscuridad, la obra mantiene un estatus de culto y es “propiedad” de entendidos, músicos y críticos especializados. Los objetos que se distribuyen y circulan por los campos de producción cultural no sólo son sus agentes y los *modus operandi* que los constituyen, sino los valores performativos de las obras como elementos distintivos:

“La lógica del funcionamiento de los campos de producción de bienes culturales y las estrategias de distinción que se encuentran en la base de su dinámica hacen que los productos de su funcionamiento, ya se trate de creaciones de moda o de novelas, estén

predispuestos para funcionar *diferencialmente*, como instrumentos de distinción, entre las fracciones en primer lugar y, en seguida, entre las clases” (Bourdieu, 1988:231).

Aunque por un lado la idea de que la música rock puede ostentar las mismas pretensiones artísticas que otras actividades creativas existe desde finales de los años sesenta, por el otro nadie ha aplicado de manera estricta la sociología bourdiana del arte al análisis del rock. Hay, como mencionamos, algunas salvedades. Por ejemplo, en la obra de Simon Frith hay desde un comienzo el planteamiento de presupuestos cercanos a la sociología bourdiana: para explicar el surgimiento del rock en la Inglaterra de los años sesenta, Frith analiza lo que Bourdieu podría llamar la génesis de los *habitus* de los ocupantes de las posiciones propias del campo. En este caso, Frith (1981) menciona el caso concreto de las *art schools* británicas de posguerra y cómo ayudaron a generar una nueva bohemia con su propia ideología artística, cercana a la invención de un arte de vivir descrita por Bourdieu en el caso de la literatura francesa decimonónica (Bourdieu, 2002a:88). Este nuevo arte de vivir, podremos ver, es el que nutre de una ideología romántica la producción del rock. La experiencia de la escuela de arte, señala Peter Wicke, será la que provea a los músicos de rock con una percepción de sí mismos como músicos en términos artísticos tanto como en términos ideológicos (Wicke, 1990:96).

Motti Regev, por otro lado, ha insistido en que en la definición del rock como forma de arte ha sido fundamental la labor de los periodistas musicales, tales como Greil Marcus, David Laing o Dave Marsh, “un número amplio de críticos, académicos y fans de la música popular que sostienen la idea de que la música de los Beatles, los Rolling Stones y Jimi Hendrix –por citar los ejemplos más obvios- son arte verdadero, o al menos tan verdadero como cualquier forma musical sería pudiera serlo. En los últimos 25 años esta *intelligentsia* del rock ha estado demandado que el rock debe ser reconocido como una forma artística.” (Regev, 1994: 86).

Regev (1994: 86) aplica al rock el concepto de campo de Bourdieu, señalando que en los campos culturales las luchas se centran sobre todo en cuestiones de prestigio y reconocimiento. Para que un producto cultural sea reconocido como forma artística, debería cumplir una serie de requerimientos:

1. La obra cultural debe contener, de alguna manera, cierta autenticidad, ser genuina, o estéticamente sofisticada, así como algún sentido filosófico, emocional, psicológico o social.
2. El significado y la forma de la obra son producto de una entidad creativa (normalmente un sujeto), cuyo espíritu y verdad interna están impresos en ella.
3. Esa entidad creativa que ha producido la obra lo ha hecho a partir de un compromiso con esa “verdad interna”, y no a partir de cuestiones utilitarias o consideraciones prácticas. Es el ejemplo del arte por el arte.

Para Regev “la posición que tiene autoridad para mostrar que los productos culturales cumplen con estos requerimientos, y de esta manera garantizarles reconocimiento artístico, tiene una influencia monumental” (Regev, 1994: 86). Y quien la detenta son, sobre todo, los críticos musicales.

La hipótesis de Regev es que el rock, a pesar de haber sido defendido por críticos y académicos a partir de su autenticidad o su compromiso con una ideología subversiva, ha ido construyendo distinciones y jerarquías a partir de la aplicación de discursos sobre el arte autónomo. Aplicar a los estudios de música popular el concepto de campo de Bourdieu implica, para Regev, un cambio de paradigma dentro de este tipo de estudios. Para muchos autores (Chapple y Garofalo 1977, Grossberg 1992, Frith 1981 o 1996, Chambers 1985, Hedbige 2004) la institucionalización del rock ha

supuesto una pérdida de autenticidad, ha perdido su potencial antihegemónico, ha sufrido una cooptación. Para Regev la teoría del campo invierte la tesis de la incorporación del rock: “la legitimación del rock, la posibilidad de ser reconocido artísticamente, es de hecho el premio para el que se ha dirigido esta lucha” (Regev, 1994: 88).

3.2 La creencia y el capital rockero

Dentro de su trabajo sobre el arte y los campos de producción cultural (por ejemplo, en Bourdieu 1993 y 2002a) el público que cree en el campo y sus obras se limita en gran medida porque Bourdieu prepondera en estos textos el estudio y análisis de campos de producción restringida o limitada, destinada a la recepción por parte de actores constituyentes del mismo campo, sean otros productores o críticos. Será en *La Distinción* donde Bourdieu se centre más en las formas de recepción masiva y el uso cotidiano de las obras como capital simbólico. En el caso del rock, el polo productor aunarà en principio, en una industria musical, bajo unas relaciones laborales y sónicas determinadas, a los directores de artistas y repertorio (*A&R men* o productores discográficos, como se les llama actualmente),⁹⁶ los ingenieros de sonido, los músicos, los compositores (junto a arreglistas y editores musicales), así como los representantes de los músicos (Frith, 1981). En cuanto a los creadores de sentido en torno a las obras

⁹⁶ El paso del *A&R* al productor discográfico no sólo es un cambio de nombre o denominación, es un cambio que encierra un traspaso de jerarquías y responsabilidades. El productor discográfico tendrá funciones más específicas y delegará o compartirá responsabilidades en la gestión y producción discográfica con los músicos según el grado de autonomía que tengan. El ejemplo más claro es George Martin como cabeza de Parlophone a principios de los 60 y en las primeras obras de los Beatles y su papel como productor independiente a finales de los 60 en los últimos discos de los Beatles. Martin explica (en *All you need is ears*, 1979) que como productor independiente pierde en responsabilidades y peso sobre el acabado de la obra (confrontar luego la fórmula generadora del disco de rock), pero maximiza su ganancia económica al no tener que depender de un sueldo fijo de EMI como *A&R* de Parlophone. De hecho, esto último era un motivo de frustración: su sueldo seguía siendo fijo cuando los Beatles ya estaban vendiendo millones de discos que él había producido.

generadas en el seno de la industria discográfica, se producirá una alianza entre los músicos y los árbitros del gusto del campo (Lindberg et al, 2005): los medios de comunicación, con la prensa especializada a la cabeza, junto a los cazatalentos o representantes de artistas y los promotores de conciertos, constituirán una situación del rock que lo llevará de la revolución pop de principios de los sesenta –conocida como *Beat boom* en Reino Unido, *Yeah-yeah* en Europa, *British Invasion* en EEUU- a una división dualista que establecerá dos homologías de producción y consumo a finales de los sesenta: la cultura *teenybop* y el rock, -o *cock-rock*, al distinguirse del *teenybop* (Frith y McRobbie, 1990)-. El público o audiencia del rock, finalmente, conformando otra alianza, económica y afectiva (Grossberg, 1990) –en la que los músicos, despojados o cargados, ante los ojos de la audiencia, de las implicaciones de la industria musical, serán convertidos en objeto de culto y adoración o repulsa y condena, tótem comunitario de atracción o rechazo de las generaciones *baby boom* de la posguerra- conformarán un tercer campo que gravitará, mediante el mismo par de homologías de consumo-producción (*teenybop* y *cock-rock*) entre la manipulación y la autonomía.⁹⁷

Sobre la legitimación de la producción cultural como cultura de masas, Simon Frith dice que la cultura *baja* –en oposición a la cultura *alta*- genera su propio capital. Siguiendo al Bourdieu de *La distinción*, asegura que, al igual que se establecen jerarquías del gusto que se traducen en capitales culturales que sirven para distinguir entre lo alto y bajo de dichas jerarquías, “un uso similar del conocimiento acumulado y de la capacidad discriminatoria es aparente en las formas culturales bajas y posee el

⁹⁷ La distinción *Teenybop* y *Cock-rock*, como ya hemos mencionado, fue utilizada en un artículo original de 1978 por Simon Frith y Angela McRobbie para distinguir la manera en que “el rock opera tanto como forma de expresión sexual como forma de control sexual” (Frith y McRobbie, 1990:373), equiparando el *Teenybop* con la respuesta femenina –el hondo suspiro de la adolescente enamorada de los Beatles o Herman’s Hermits- y el *Cock-rock* con la identificación masculina –envidia del modelo masculino a lo Roger Daltrey o Robert Plant. A pesar de las críticas que ha recibido este artículo por su carácter sintético, pone de manifiesto la ideología masculinista inherente al rock como campo de producción cultural durante sus años de consolidación y afianzamiento, y sirve para comprender los dos polos entre los que gravitó la justificación artística del rock y la separación entre alegría (pop) y seriedad (rock). Así mismo, la distinción sirve como introducción al estudio de las relaciones de género implícitas en el rock.

mismo efecto jerarquizante. De este modo la baja cultura genera su propio capital –de manera obvia, tal vez, en esas formas (tales como las culturas de clubes de baile) que se organizan en torno a la exclusividad” (Frith, 1996:9). La intención de Frith es eliminar el sesgo *snob* que la burguesía otorga al principio clasificante que es su propio gusto, porque considera que la burguesía no es la única que usa criterios estéticos con fines funcionales. “Las relaciones entre juicios estéticos y la formación de grupo sociales son cruciales para las prácticas de la cultura popular, los géneros, cultos o subculturas [...] No hay diferencia entre alta y baja cultura” (1996:18). Veremos luego que algunos aspectos del advenimiento del rock, más precisamente del advenimiento del *beat boom*, nos harán pensar, siguiendo a autores como Kohl (1996) y lo que aquí más adelante llamaremos *el cuerpo milagroso del rock*, que la cultura popular, más que tender a establecer en la cultura baja rasgos homólogos a la cultura alta, tales como la jerarquización –cosa que sería más próxima a las diferenciaciones bourdianas entre facciones consagradas y de vanguardia-, funciona más bien como un nivelador carnavalesco –retomando las nociones bajtinianas de carnaval y nivelación festivo-ritual- en el que precisamente las distinciones entre alta cultura (*High Art*) y cultura popular (*popular entertainment*) se diluyen.

Frith continúa moviéndose en el ámbito de la constitución de *habitus* a partir del ejercicio activo del gusto en la misma línea bourdiana. Siguiendo a Bourdieu o al mismo Becker (2008), señala tres formas de consumo y valoración musical que son homólogas a las tres posiciones estético-sociales que han definido el arte moderno desde mediados del siglo XIX. Más precisamente, equipara los mundos del arte a grupos de gusto, y señala, pues, que hay, en primer lugar, un mundo burgués o de cultura dominante (1996:36) centrado en la figura institucional de la academia y encarnada en las figuras del maestro y el discípulo o alumno, cuyas formas musicales

principales giran en torno a la música clásica. Una segunda fuente de evaluación discursiva es el mundo de la música folk o de la cultura popular (1996:39) en la que no hay distinción entre vida y arte. La apreciación de la música viene determinada por sus funciones sociales. La tercera fuente de legitimación discursiva del valor musical es el mundo de la música comercial o de la cultura mayoritaria (1996:41). Los valores musicales en torno a este mundo vienen organizados desde la industria discográfica en función de los medios y posibilidades de transformar los sonidos en mercancías.

Desde finales de los sesenta la percepción que los músicos de rock tendrán de sí mismos les llevará a trazar una línea entre su producción desinteresada, libre de sospecha de motivación comercial, y la música pop, dirigida a las listas de ventas (Wicke, 1990:93). Esta distinción entre una vocación artística y un interés económico es la matriz de la *illusio* artística que intenta consolidar al rock como “un campo de fuerzas cuya estructura se debe a la oposición entre el polo del poder económico o político y el polo del prestigio intelectual o artístico” (Bourdieu, 2002a:33), esto es, consolidar el rock como un campo cuyas estructuras objetivas se deben a una desigual distribución – quiasmática- del éxito económico y el éxito simbólico. Las disputas se centrarán en el acceso a un tipo específico de capital, el que resume las contradicciones de la íntima relación que se da entre el dinero y el reconocimiento en el rock, y que podemos adelantar como *capital rockero*. Intentar acceder al panteón del rock consagrado mediante la producción de obras que cumplan los requerimientos artísticos que lleven al reconocimiento de este capital es la lucha o disputa (*struggle*) que los neófitos tendrán que acometer (Schmutz, 2005). Será central en la conformación del campo entonces la distribución desigual del capital económico y cultural, pero fundamentalmente será central la desigual distribución del *capital rockero* o capital específico y constituyente del campo del rock.

Los mismos embates que Bourdieu nota dentro del campo y que son efecto de disputas simbólicas entre vanguardias consagradas y vanguardias ascendentes se pueden observar en el caso del rock. Un ejemplo podría ser la manera en que John Lennon se expresa acerca de la trayectoria de los Beatles y los Rolling Stones y en cómo parece defender su posición lograda. Comenta en una entrevista a la revista *Rolling Stone* en 1970:

“Me gustaría simplemente hacer una lista de lo que [los Beatles] hicimos y qué hicieron los [Rolling] Stones dos meses después. En cada maldito álbum y en cada maldita cosa que hacíamos, Mick [Jagger] hace exactamente lo mismo. Nos imita. Y me gustaría que al menos uno de vosotros, cabrones del underground [se refiere a la emergente prensa rock], lo señalara” (en Wenner, 2000:67).

Al señalar el camino y los logros obtenidos por los Beatles y la manera que ello hacía un camino (como parte del establecimiento de un *nomos* de modo similar al que menciona Bourdieu en relación con Baudelaire y Flaubert, por ejemplo), Lennon menciona la existencia de un capital que es específico del rock, y al comparar la actividad de los Rolling Stones con la de los Beatles, señala las posiciones enfrentadas entre unos actores y otros (las vanguardias consagradas frente a las ascendentes, en este caso, teniendo en cuenta que en 1970 se hace oficial la disolución de los Beatles, y que coincide con el apogeo de los Rolling Stones).

La búsqueda de capital rockero actúa entonces como creencia constitutiva de la pertenencia al campo. En el ámbito del consumo es lo que ocurre, y Frith lo señaló inteligentemente, vinculando la teoría de la distinción con la distribución de capitales. Pero una cosa es el consumo y otra la producción. Donde apreciamos verdaderamente una homología entre el consumo y la producción, una homología diferida, es entre el

consumo musical a finales de los cincuenta y principios de los sesenta entre aquellos que integrarán la producción del rock desde mediados de los sesenta.⁹⁸ En el caso del rock y del *beat boom*, si nos atenemos a los músicos, apreciamos una creencia en el rhythm and blues: la bohemia británica emergente de las *art schools* –de Eric Burdon a Eric Clapton- cree en esta música. La manera en que estos jóvenes se acerquen al mundo de la cultura sonora afroamericana será por un lado expresión del purismo estético propio de las bohemias como subculturas –las grandes discusiones acerca del jazz auténtico y el jazz *vendido*, que configurarán la matriz ideológica que justifique a su vez el rhythm and blues como expresión auténtica de la cultura negra americana- y serán expresión, por el otro, de la creencia en el poder replicar esta música sin alterar sus fundamentos estéticos e ideológicos. De este modo, el fervor en este estilo musical actuará como uno de los pilares ideológicos y simbólicos, pilar estructurante objetivo del campo.

“La *creencia* es, pues, constitutiva de la pertenencia a un campo. En su forma más acabada, y por tanto, más *ingenua*, es decir, en el caso de la pertenencia natal, indígena, originaria, ella se opone diametralmente a la «fe pragmática» de la que habla Kant en la *Crítica de la razón pura*, adhesión decisoriamente acordada, para los requerimientos de la acción, a una proposición incierta” (Bourdieu, 1991:115).

Tomando entonces como dos polos de un mismo continuo la *creencia ingenua*, por un lado, y la *fe pragmática*, por el otro, y teniendo en cuenta por lo tanto el espacio intermedio generado entre ambos, podemos apreciar que los músicos de rock británicos de los años sesenta, tanto los que se sientan herederos del blues, como los detractores de

⁹⁸ Homología diferida refiere a las semejanzas estructurales entre la producción y consumo, pero alterando los actores y el margen temporal: los mismos actores, primero como consumidores, y luego como productores.

los que se creen herederos, son socializados acústicamente en un sistema tecnológico cultural de entretenimiento muy preciso: la industria discográfica que va de los años veinte a los cincuenta del siglo XX. Los discos de blues más añorados y queridos por la bohemia británica son previos a los años de nacimiento de dicha cohorte generacional del *beat boom*. Los discos de Robert Johnson, por ejemplo, se grabaron a mediados de los años treinta, un tiempo antes de los años centrales de la cohorte generacional del *beat boom* (luego veremos que los años centrales de nacimiento de los músicos británicos de los sesenta serán entre 1943 y 1946).

3.3 La producción restringida y las tecnologías.

Ahora bien, la sociología del arte y de los campos de producción cultural de Bourdieu, como hemos comentado, se centra en formas de producción distantes respecto a las del rock. La autonomía de la literatura logró su punto más alto en la segunda mitad del siglo XIX, y, en la relación que los creadores mantendrían con las instituciones de producción cultural, se trataría –siguiendo a Raymond Williams- de una etapa de *market professional*, en la que, con motivo de la lucha de muchos escritores por imponer un copyright, se da, como efecto, el establecimiento de nuevas relaciones sociales entre los escritores, que se podrían definir como “una forma de independencia profesional en el seno de relaciones integradas y dominantes de mercado” (Williams, 1981:48), mientras que el rock pertenecería a un momento en que las instituciones de la cultura se hallan determinadas en gran parte por el surgimiento de las nuevas tecnologías, un estado que Williams llama *Corporate Professional* (Ibíd.:51) y que antecedería el estado actual de acceso democrático a los medios de producción sonora que han producido los desarrollos en tecnología digital (y que luego atenderemos con

detalle al hacer el análisis de la producción de las obras). El corporativismo en la organización social de la producción cultural se manifestará en las grandes dimensiones de las empresas vinculadas a las nuevas tecnologías, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. El caso de la británica EMI y su organización burocrática y estamental serán índices de este nuevo modelo de organización productiva (ver más adelante el punto 7).⁹⁹ Este punto es central para entender algunos problemas que podrían surgir de aplicar la teoría bourdiana al rock. Así como algunos postulados teóricos resultarán útiles para entender la naturaleza del rock (autonomía, imposición de una percepción de la realidad social, *illusio...*), el énfasis puesto por Bourdieu en la producción cultural restringida o a pequeña escala nos llevaría a error al intentar comprender la naturaleza del rock como un campo: el mundo económico al revés del que habla Bourdieu, en el que “el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo)” (2002a:130), no ocurre con total claridad o inocencia dentro del rock.

La producción cultural a gran escala es la naturaleza de la producción discográfica del rock de los 60. Es cierto que se desarrollaron diversos sub-campos restringidos dentro del mundo del rock (Velvet Underground en Estados Unidos, o la etapa oscura de finales de los 60 de los Kinks en el Reino Unido, por citar dos ejemplos), sin embargo el rock como un campo de producción cultural fue efecto de la producción y recepción a gran escala en primer lugar de los Beatles: el *Sgt Pepper's* inundó literalmente las frecuencias radiofónicas occidentales. Su carácter de obra

⁹⁹ En particular, ver el punto **7.6 Los ingenieros de sonido, o el sonido como objeto manipulable**, donde veremos cómo la estructura de la organización de las compañías discográficas, siguiendo a Kealy (1990), pasa, gracias en parte a los adelantos tecnológicos y a la alteración de las relaciones de producción en el seno de la industria, de un modo de sindicato de artesanos, a un modo empresarial y luego a un modo artístico. Si bien Kealy apunta al desarrollo de la carrera de ingeniería de sonido, se trata de un proceso que se asemeja a las carreras ocupacionales dentro de la industria descritas por Peterson (1990), por ejemplo cuando habla del papel de los *A&R men* o productores discográficos.

cumbre convive con un éxito que en principio podría parecer alejarlo de su carácter vanguardista e innovador.

Veremos luego que hay obras consagradas pertenecientes a grupos tan populares como Los Who u obras *consagradas retrospectivamente* (siguiendo a Schmutz, 2005) como *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* de 1968, que en su momento vendió menos de 20 mil copias, y que ello no genera incongruencias con relación al éxito simbólico y el éxito económico.¹⁰⁰ Pues se trata de un campo en que la vanguardia, a diferencia de otras formas artísticas, no necesita darse exclusivamente en el polo de producción restringida sino que puede hacerlo en el sub-campo de producción a gran escala. Por ello luego nos detendremos en tres biografías rockeras determinadas – los mencionados Beatles, Kinks y Who- en las que el capital rockero se distribuye con relativa independencia de la recepción original de las obras.

Esto afecta a la ideología legitimadora del rock –legitimación artística pese al éxito económico. A pesar de desarrollarse como un campo de producción cultural con un alcance masivo, con el surgimiento del rock progresivo de finales de los sesenta se constituye una ideología o ethos que defiende la autenticidad o pureza de la producción artística del rock. Concretamente, se trata de una serie de discursos que se complementan: desde la vocación *folk* y social del rock norteamericano a partir de la influencia de Bob Dylan, con la referencia siempre presente de la lucha por los derechos civiles, hasta la posición más tecnológica y vanguardista de la *psicodelia pitagórica* (Noya, 2011) de la segunda mitad de los años 60. Keir Keightley, refiriéndose a estos dos discursos de legitimación, habla de *autenticidad romántica* y *autenticidad*

¹⁰⁰ En el caso de los Kinks, la producción del *Village Green Preservation Society* no sólo no generó ningún éxito económico inmediato, sino que fue grabado y producido por Ray Davies yendo en contra de las aspiraciones económicas de la discografía. Su caso coincide de lleno con la producción restringida bourdiana y con el éxito diferido o “desfase temporal entre la oferta y la demanda” (Bourdieu, 2002:129) que la caracteriza, o como se le conoce dentro de la sociología del canon del rock, *consagración retrospectiva* (Schmutz, 2005).

modernista como “tendencias [dentro del discurso del rock] que sirven simultáneamente para posicionar al rock en contra del *mainstream* masivo del pop así como para crear y organizar diferencias internas dentro de la cultura rock” (2001:137). Aunque los seguidores del rock en algunos casos desestimen la obra de ciertos grupos *modernistas* (Pink Floyd, por ejemplo) por entenderlos como fríos o artificiales, y a pesar de que otros seguidores consideren a grupos *románticos* (Los Ramones, por ejemplo) como demasiado sencillos, en ambos casos se trata de discursos generados como justificación moral del alcance artístico del rock, alcance entendido como éxito, y éxito entendido tanto como reconocimiento (capital simbólico, estatus y prestigio) como éxito pecuniario.¹⁰¹

Teniendo en cuenta entonces que Bourdieu no aborda el rock en su obra, pero sí las formas artísticas y la manera en que se articulan campos y habitus, y con éste sus dimensiones, en particular, para nuestro interés, la de la *hexis* corporal, deberemos prestar atención a la forma en que en las tecnologías se interrelacionan con la producción artística.

Este modelo de campo de producción cultural es eficiente para comprender la producción restringida o a pequeña escala, en que los productores que se dirigen a otros productores obtienen a cambio de una menor remuneración económica un éxito simbólico mayor (Bourdieu opone el teatro a la poesía, con la novela en medio, como ejemplos de producción a gran escala y producción restringida), pero, como señala Hesmondhalgh, Bourdieu no sólo centra su trabajo en la producción restringida, sino que no incorpora los nuevos medios de comunicación en sus estudios de los campos de

¹⁰¹ Simon Frith refiere a esta cualidad de los seguidores o fans como la cuarta función de la música popular: la posesión y defensa a ultranza –algo folclórica, si se quiere –de su objeto de culto. “La música popular es algo que se posee” (Frith, 2001b:426). Frith, como muchos otros comentaristas y críticos del rock, ha recibido a lo largo de su vida cientos de cartas recriminándole haber criticado en tal o cual artículo cierto músico o grupo, como si, mediante el análisis de una obra, atacara a aquellos mismos que han disfrutado de ella, o se han identificado con ella.

producción cultural (Hesmondhalgh, 2006:211). Por eso hay que hacer continuamente la salvedad al respecto: el rock es un campo de producción cultural que se constituye mediante un proceso de autonomización relativa y que culmina con la consagración de un nuevo tipo de obra de alcance masivo, el disco de rock, pero, a su vez, el rock, como señaló Frith (1980:13) es un medio de comunicación de masas, y por lo tanto, a diferencia de la sociología cultural francesa, y más cercanamente a la anglosajona, desde Raymond Williams hasta Richard Peterson, y de Howard Becker a H. Stith Bennet, el éxito y el reconocimiento se emplazan en una compleja relación entre cultura y tecnología –esto es el dilema artístico de la modernidad: la obra como medio y fin.

La producción restringida se debe a estructuras sociales con grandes diferenciaciones. Cuando nos refiramos a la producción a pequeña escala dentro del rock, podremos apreciar estas diferenciaciones –en cuyo caso será un acaparamiento concentrado de *capital rockero*. En el mundo de posguerra, la gran producción es constante en el mundo anglosajón, no tanto por un populismo inherente como por una democratización mayor de las formas culturales. Las élites británicas serán seducidas por el arte popular, algo que en sociedades elitistas como la francesa (o parisina al menos) será más difícil de ocurrir sin una revolución violenta y no mediática mediante.¹⁰²

Ahora bien, aunque la relación estructural antinómica del éxito económico y el éxito simbólico se desarrolle a partir de una industria cultural como la discográfica, cuyos alcances podrían a priori llevarnos a desestimar la legitimación artística de un producto o artefacto industrializado –el miedo de Adorno-, la ideología del rock, hasta en el caso de quien ha hecho más dinero, siempre encuentra un éxito musical, artístico, rockero, fundado en la experimentación, por encima del éxito pecuniario –la fe de

¹⁰² Sobre esta *seducción*, confrontar el relato que hacen los hermanos Davies –Davies, D. (2005:77) y Davies, R. (2007:319)- acerca del incidente con el promotor de conciertos David Watts, que luego dará pie a la canción homónima de los Kinks.

Benjamin. En última instancia, veremos con Simon Frith que la distinción *Pop* y *Rock* sirve para separar estos mundos de la producción cultural, uno que se ha vendido –*sold out*–,¹⁰³ el pop, y el otro que no cesa en la lucha por su autonomía artística, aunque mueva más dinero que un pequeño país, el rock. Este *no venderse*, reflejo vaporoso del mundo económico al revés que menciona Bourdieu, es parte constituyente del habitus o “matriz de referencia” del rock como campo de producción cultural, y todas las acciones de los rockeros llevarán por referencia, implícita o explícita, dicha matriz o habitus: los actos de vanguardia buscarán la innovación y los neófitos buscarán la ruptura, pero todos con arreglo a los matices que permita la aplicación de esta ideología. Hasta entonces el rock será el camino hecho desde una industria del entretenimiento sita en la capital británica y desde diversas escenas musicales, londinenses o pertenecientes al tejido industrial del norte.

3.4 El canon de las obras consagradas como audición estilizada

Como ya hemos mencionado en el punto sobre la objetivación del espacio social (el punto **2.6 Hexis y obras: objetivación del espacio social**), en su sociología del arte, Bourdieu señala que quien produce el “*valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que –a la vez– produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista” (2002a:339, énfasis en el original), es decir, la consagración artística vendría a ser un acto cuya eficacia reside en el propio campo y en la manera en que se gesta – imponiéndose o aceptándose– una creencia acerca del valor del productor y su

¹⁰³ Según Frith (2007:168-9), Pop sería una categoría residual, sería no sólo el lado comercial del rock, sino el lado comercial del cual quieren distanciarse los géneros pertenecientes a la música popular. Frith comenta el ejemplo de la música Country, cuyos músicos se quejan de que Olivia Newton-John se lleve premios Grammy de su categoría.

producción. La consagración es un acto cuya eficacia depende de la manera en que “el *habitus* es a la vez, en efecto, el *principio generador* de prácticas objetivamente enclasables y el *sistema de enclasamiento* (*principium divisiones*) de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)- donde se constituye el *mundo social representado*, esto es, el *espacio de los estilos de vida*” (1988:170-1). En el caso del rock británico de los años sesenta, la canonización de las obras, canonización como parte integrante del proceso de consagración, es un acto cuya eficacia reside en la constitución de formas establecidas de oír, como “especialización estética de la percepción” (Williams, 1981:123), y que reside además en una mediación tecnológica, y que se ha dado necesariamente de manera retrospectiva (Schmutz, 2005)¹⁰⁴ en la medida en que el campo del rock ha ido ampliándose al ir sumando nuevos sub-campos como el de la prensa de rock a lo largo de los años setenta (Lindberg, et al, 2005) o los diversos campos nacionales (Regev, 2007; 2011).

Gary Burns señala a los Beatles como origen del canon del rock: junto a otros grupos canónicos de los sesenta, los Beatles habrían establecido convenciones de práctica artística y de entendimiento que han definido al rock por muchos años. Este canon se basaría en 5 puntos, a saber, que los músicos compongan sus canciones, que el rock sea un arte, que su forma sea el álbum de larga duración, que los músicos toquen sus propios instrumentos y que a la vez la paleta de instrumentos musicales a utilizar sea abierta e ilimitada (Burns, 2009:226-7). Como señalan Pérez Colman y del Val Ripollés (2009), estas convenciones dan paso a una ideología romántica de la autenticidad que

¹⁰⁴ Siguiendo a Bourdieu (1993), Schmutz habla de tres tipos de legitimación, la específica (propia del sub-campo restringido o de producción-para-productores), otra popular y la burguesa

enlaza la música popular contemporánea con las formas de expresión cultural decimonónicas.

En “Producing Artistic Value: The Case of Rock Music”, Motti Regev (1994) parte de la teoría de los campos de producción cultural para explicar la música popular y la vinculación del rock con los parámetros clásicos del arte moderno: creatividad autónoma, obras maestras y autenticidad estética. Como luego veremos, esta estética genuina o auténtica, como fórmula generadora del rock, según Regev, se habría dado a partir de: a) el sonido electrificado, que señalaría la importancia del sonido por encima de la melodía o armonía, b) el trabajo de estudio, estudio de grabación como laboratorio, c) las letras y la textura (*grain*) de la voz, es decir, la profundidad de la interpretación vocal y la poética de las letras que acompañan las interpretaciones, y d) cierto eclecticismo estético, que se traduciría como la adopción de lenguajes musicales no-occidentales por parte de músicos de rock. Estos dos artículos sirven así como punto de partida para analizar la consagración y canonización de obras en el campo del rock.

Una década después del artículo de Regev, Vaughn Schmutz (2005), partiendo de la lista “The 500 greatest albums of all time” (*Rolling Stone*, 2003), y teniendo en cuenta las formas bourdianas de reconocimiento, investigó la manera en que las obras – en el caso norteamericano- se consagran retrospectivamente según las ventas, los premios de la academia y la opinión de la prensa especializada, concluyendo que el peso de la crítica es fundamental para consagrar una obra, y que la edad de la obra también ayuda a su consagración. El trabajo de Schmutz sirve para señalar la constitución retrospectiva de un saber oír.

Por su parte, Ralph von Appen y André Dohering (2006), fueron un paso más allá: en su estudio de la configuración de un canon del pop rock –teniendo en cuenta el trabajo de Regev-, apuntan a las formas posibles de constitución sociológica y estética

de un oído. Configuraron el establecimiento de un canon actual en el rock a partir de las votaciones hechas en diversas revistas especialistas en crítica musical, listados o encuestas conformados durante más de veinte años. En concreto, cotejaron 38 listas del tipo *Los 100 mejores discos de todos los tiempos*, listas obtenidas en distintas publicaciones de la prensa del rock (*rock journalism*) entre 1985 y 2004. Con todas esas listas, von Appen y Dohering configuraron una meta-lista determinada, que señala al rock de finales de los sesenta como época que concentraría la mayoría de obras consagradas. Aunque no hacen referencia directa a Bourdieu, von Appen y Dohering obtienen de este modo un canon que no sólo señala al rock de finales de los sesenta como época que concentra la mayoría de obras consagradas –según la opinión de la prensa especializada-, sino que, coincidiendo con las tesis bourdianas de la consagración artística, habría algunas obras cuyo poco éxito económico sustentaría la ideología de la autenticidad artística del rock: ellos señalan, en el sexto lugar del canon de rock internacional que configuran, al disco *Pet Sounds* (1966), de los Beach Boys, un disco cuyas ventas originales fueron muy bajas, teniendo en cuenta la dimensión del reconocimiento que tenía el grupo a mitad de década,¹⁰⁵ pero cuya influencia se deja notar incluso en la propia discografía de los Beatles.

Hablar de consagración en el rock, entonces, es hablar de la forma en que se recibe un disco, y también es hablar de un supuesto peso específico del disco en tanto obra dentro del campo. Un peso específico que ha de traducirse en reconocimientos y valoraciones por un lado, así como en influencias y determinaciones sobre el campo, por el otro. La consagración es el tipo de actividad simbólica que constituye un campo de producción cultural. Así, bajo el título de *obra consagrada* denominamos un disco de rock que consigue el reconocimiento de la crítica, quien actúa guiada según las

¹⁰⁵ Sobre el canon obtenido por Appen y Dohering: los primeros 5 puestos pertenecen a 1º *Revolver*, 2º *Sgt. Pepper's* y 4º *The Beatles* (Álbum Blanco) de los Beatles, 3º *Nevermind* de Nirvana y 5º *Pet Sounds* de los Beach Boys.

disposiciones comunes de los llamados especialistas, y según las influencias de la industria cultural (Appen y Dohering, 2006:24). Pero el reconocimiento también llega por parte de los actores del mismo campo (como reconocimiento específico), con relativa independencia del éxito pecuniario. Desde esa posición simbólica lograda ejercería una retroinfluencia en la forma de hacer y presentar las nuevas obras, que significa la incorporación de las tesis implícitas o explícitas de las obras canonizadas.

Una obra consagrada en el rock sería así un disco que lograra imponer unos criterios –que a la postre terminarían identificándose como artísticos- que sobresaldrían y lo situarían siempre por encima del posible éxito económico a lograr. Como veremos, podría tratarse de innovaciones en la producción o ejecución de una idea o adelanto técnico. Las obras de los Beatles, Kinks y Who que traemos a colación, son discos cuyo reconocimiento por parte de la prensa musical y por parte de los mismos músicos de rock se antepone, en la valoración artística y creativa, por encima del éxito económico que hayan logrado. En este sentido, la obra de los Beatles, *Sgt. Pepper's* (1967) y la de los Who, *Tommy* (1969), son discos que lograron un éxito masivo e internacional de ventas, y que en todo caso rompieron con los moldes artísticos previos (hacer una obra conceptual, acercar el mundo de la ópera o el espíritu de la música clásica al rock) que los llevaron, dentro del *mainstream* pop más puro, a posiciones netamente de vanguardia –en el caso de los Beatles, el *Sgt Pepper's* devino una confirmación del poder del cuarteto de Liverpool de transformar en oro todo lo que acariciaban, en cuanto a los Who, *Tommy* los situó en el mapa y descubrió las capacidades creativas de Pete Townshend. El caso de los Kinks y su *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* (1968), es similar al de los Beach Boys y su *Pet Sounds*. Considerada la obra maestra de los Kinks, y de Ray Davies en particular, un caso de evocación nostálgica de la Inglaterra rural que la revolución industrial engulló,

el volumen original de ventas no sobrepasó las 20 mil copias (a diferencia de los millones de discos vendidos en el caso de las obras mencionadas de los Who y los Beatles). Se trataría de un caso de consagración o éxito diferido –en su momento no sólo vendió poco, sino que la crítica musical casi ni se enteró de su aparición.

Si realmente se ha dado a lo largo de la década de los sesenta, en el rock británico, un proceso de autonomización artística, el mismo ha de haber quedado reflejado en las obras producidas, en la manera en que se consolida una nueva fórmula generadora del disco de rock, y dicho proceso ha de haber quedado plasmado también en una forma de oír dichas obras. Veremos más adelante cómo al comenzar su carrera discográfica, los Beatles, y luego los Kinks y los Who, se enfrentan a una situación o estado de la producción discográfica que se había consolidado en la posguerra –con el papel de las tecnologías de producción electromagnéticas y de reproducción vinílica, la diferenciación jerarquizada dentro de la organización de la compañía discográfica, con un mercado de consumo juvenil claramente establecido. A partir del momento en que tienen éxito, habrá un cambio de disposiciones dentro de la industria. Este cambio alterará la fórmula generadora del disco de rock, alterará la física de las jerarquías dentro de la industria, y además cambiará la percepción que los mismos músicos tengan de sí mismos.¹⁰⁶ Este cambio de percepción se dará primero en un diálogo entre discos – los Beatles, los Beach Boys, Bob Dylan entre 1965 y 1966- y luego con la irrupción de la nueva prensa especializada –parece más evidente en los EEUU donde aparecen nuevas publicaciones, como *Crawdaddy*, o *Rolling Stone*, aunque en el Reino Unido revistas como la *Melody Maker* o la *New Musical Express*, se reinventarán con los nuevos tiempos, alterando su propia fórmula de comentar el rock. En el plano discursivo, comienza a irrumpir, pues, en la segunda mitad de la década de los sesenta,

¹⁰⁶ Se tratará de un paso al estilo Becker (1978) y luego Kealy (1990): ese ir y volver del artesano al artista, y viceversa. Como dice Townshend, producir un éxito (*hit*) no requiere arte, sino artesanía.

la noción de que el rock puede llegar a ser un arte y que los discos serían sus obras. Esta manera de entender el rock como un arte se consolidará en los años setenta con la misma consolidación de la prensa del rock como un campo específico en el que incluso, por una suerte de ósmosis rockera, los periodistas de rock adoptan un estilo de vida rockero.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Sobre la prensa del rock como un campo de producción cultural, cfr. Lindberg, et al (2005). Sobre el habitus del rock incorporado en dicha prensa, cfr. Draper (1991), biografía de la revista *Rolling Stone*, donde se ve cómo los periodistas y escritores del rock, un poco siguiendo el estilo de vida “poco convencional y permisivo” asociado al rock’n’roll (Inglis, 2007), se dan una vida de excesos similar al de las estrellas objeto de sus escritos.

4 OBJETIVACIÓN DEL ESPACIO SONORO

Una vez desarrollados los elementos particulares de un enfoque sociológico del rock, enfoque que atiende a su producción como la de un campo de producción cultural, que establece una forma de aprehender canónicamente los valores de las obras, vamos a movernos hacia una posible teoría del oído social como parte central de nuestra sociología sónica. Esta teoría se apoya en aportaciones de la etnomusicología y la ecología acústica, y veremos que nos puede aportar elementos adicionales al estudio de la conformación del valor o justificación artística que hemos introducido a partir de la sociología del arte bourdiana. La teoría del oído social, además, intenta analizar la conformación misma de campos o espacios sociales a partir del sonido. Y en última instancia, es un intento por ampliar la teoría del habitus corporal e institucional a partir del mundo sonoro.

4.1 El oído como una conceptualización de la dimensión sonora

“El esfuerzo de Helmholtz por tomar en cuenta los parámetros físicos al hablar sobre sonidos continúa siendo una tarea importante en la investigación sonora a día de hoy, más de cien años después. Como el sonido posee un casi inmediato impacto sentido y efecto ubicuo cuando experimentado, se hace necesario modificar los modelos históricamente establecidos de sonido o música como no-corpóreos, etéreos, incluso no-físicos. Hoy experimentamos los sonidos a través de las tecnologías de amplificación de los medios de comunicación y de proyección sonora que nos permiten experimentar los sonidos como corpóreos; pero en tiempos pretéritos a tales experiencias se les negaba cualquier valor estético. Así que, ¿cómo podemos ajustar las bases para hablar sobre sonidos a través de culturas de investigación, entremedio de las ciencias naturales, las

humanidades y las ciencias sociales? O, con relación a la aproximación de Helmholtz a cuantificar los fenómenos físicos: ¿Cómo podemos pensar nuestros cuerpos de forma diferente, de forma más adecuada a los aspectos de su experiencia corporal?” (Schulze, 2012:201)

No hay que rebuscar mucho para notar la importancia de la audición en la vida social. Queda demostrada a partir del momento en que al acercarnos a todas las posibles explicaciones de la naturaleza humana, desde el signo hasta el trabajo, pasando por la amistad, la medicina y el comercio, vemos que siempre, como contexto o intercambio, el sonido ocurre. La importancia de los sonidos radica en la inevitabilidad (como disposición incesante) de su percepción y en la posibilidad de producirlos. Curiosamente, a pesar de la importancia evidente de los sonidos, la percepción sonora está ausente de la fenomenología, y, más llamativo aun, de la sociología del cuerpo.

La fenomenología de la percepción auditiva así como la construcción de un habitus sonoro no se ha desarrollado sino de forma indirecta. A partir de la ecología acústica y los paisajes sonoros o de la etnomusicología se han estudiado aquellos elementos que podrían ser constitutivos de un oído social: cómo se ha dado el proceso de racionalización musical —entendida ésta como la eliminación progresiva de las discrepancias participatorias-, o la sociología del prejuicio auditivo (del gusto ajeno: Adorno, 2009).

La producción de sonidos es una práctica que se ejerce físicamente (sea vocal, por medio de la laringe, o percutida, mediante el uso de fuerza o movimiento aplicados a objeto alguno) pero que cibernéticamente se regula a partir de la misma percepción acústica de ese movimiento que se ejerce (una percepción de mi posición con relación a las coordenadas de su medio envolvente: yo mismo oigo el ruido que hago al intentar llamar la atención de alguien, y puedo medir su intensidad de modo que no sobrepase

ciertas distancias y termine llamando la atención de otras personas cercanas). Así mismo, como hemos mencionado en los primeros párrafos del punto 2.3, el sonido es efecto de mucho tiempo en interrelación animal con el medio. Nuestra audición, en tanto que somos criaturas, es similar a la de los mamíferos superiores.¹⁰⁸ Esto se debe a que nuestra existencia habita unos parámetros físicos determinados de sonoridad, iluminación, temperatura, gravedad, presión y composición química del aire.

Por eso, siguiendo a Schulze (2012), me parece que es necesario modificar los modelos históricamente establecidos de sonido y música como no-corpóreos. En primer lugar habría que destacar el desplazamiento ocurrido en Occidente desde el Renacimiento, con la aparición de la imprenta y la perspectiva en pintura, que lleva el sentido auditivo a un segundo plano, detrás de la vista como principal recolector de información (Schafer, 1994:10). Nuestra forma de vivir los sonidos es una muy precisa: construimos mapas con nuestros sentidos, con nuestra sensibilidad. El oído es una forma especializada de tacto, una forma de sentir el alrededor. Como dice Murray Schafer, “el oído y el tacto se encuentran donde las bajas frecuencias sonoras se transforman en vibraciones táctiles (a unos 20 hertz)” (ibíd.:11). El oído no es sólo una forma de tacto a distancia, señala Schafer, sino que está imbuido de socialidad. El oído es parte de nuestra socialidad.

Por eso el interés de una teoría del oído social radica en cómo los sonidos generan mundos: los sonidos motivan respuestas psicosociosomáticas –las discrepancias participatorias, o el *lift-up-over sounding-* y constituyen espacios sociales –*soundscapes* o espacios sonoros-, más el reconocimiento musicológico de la vivencia emocional del fenómeno musical y no sólo sintáctico –el *engendered feeling-* en el marco de los campos de la actividad musical –y las homologías suscitadas entre ellos.

¹⁰⁸ Es similar, pero no es la más desarrollada. Hay frecuencias sonoras que nos son imperceptibles pero que para muchos animales –y ya no sólo para el resto de mamíferos superiores- son de sencilla percepción.

La música puede ser lo objetivo, lo dado, aquello a lo que se enfrenta uno con su audición (audición como historia incorporada: idioma aprendido, estilos sonoros asimilados, puesta en marcha o práctica la ejecución de algún instrumento, la participación en una agrupación musical...), mientras que la audición, por su parte, podría ser lo subjetivo, el punto desde el cual uno tiene acceso a lo objetivo. O eso al menos sería plantearlo en los viejos términos modernos (como opuestos a una supuesta pos modernidad o ultra modernidad actual). Como con la teoría de la práctica, deberíamos apuntar a la ejecución musical conjunta como el espacio de mediación o contacto en el que la objetividad y la subjetividad, en el campo sonoro, se constituyen mutuamente, o al unísono.

4.1.1 *Las discrepancias participatorias que generan los sonidos musicales*

Un primer concepto con el que podemos comenzar a articular la relación entre sonidos y vida social, señalando la importancia de la música como interacción, o como ejecución sonora conjunta, es el concepto de Discrepancias Participatorias, de Charles Keil (en Keil y Feld, 2005), con el que intenta explicar el poder sugestivo de la música, su poder conmovedor, la capacidad que tiene para hacer participar, generar una implicación personal y un valor colectivo a partir de pequeños desfases de tiempo y de afinación, esto es, a partir de su propia fisicalidad.

Keil señala que el proceso de racionalización musical que describe Weber (1977b), el establecimiento de un oído hecho a la afinación moderna cuyo culmen es el piano, es en parte una eliminación progresiva de las *discrepancias participatorias* históricas que ha generado la música como sonorización colectiva (Keil y Feld, 2005:185). Es decir, el asentamiento de una manera moderna de concebir la música y su

impacto sonoro, fundada en la progresión o paradigma evolutivo weberiano que llevaría de una estereotipación motívica a una serie típica de tonos, de ahí al hexacordo, para finalmente establecer el temperamento racional,¹⁰⁹ se traduciría fenomenológicamente en la eliminación progresiva de las incomodidades acústicas experimentadas a partir de las discrepancias participatorias

¿Qué son estas discrepancias participatorias generadas por la música que el proceso de racionalización musical intentaría eliminar? Se trata de las discrepancias generadas a partir de estas pequeñas diferencias de afinación y sincronización. Se viven como una invitación, como una corriente eléctrica que fluye a través del sonido, haciéndose enervantes –como si de una provocación se tratara- a partir de pequeñas rarezas producidas por mínimas desafinaciones e imperceptibles destiempos: “son las pequeñas discrepancias entre bajo y batería –dice Keil- entre la sección rítmica y el solo, las que crean el *groove* y nos invitan a participar” (Keil y Feld, 2005:98).

Keil llega a este concepto desde la música popular que se hace en Estados Unidos, principalmente el jazz y la polca. Le llama la atención la capacidad de invitar a la participación que tienen esas discrepancias en el sonido, esas asperezas acústicas. Al referirse a la participación, Keil dice inspirarse en el concepto sociológico de participación de Lévy-Bruhl y Barfield, entendiendo a la participación como lo opuesto a la alienación –alienación en este caso como alejamiento de la naturaleza, alejamiento de la sociedad, del cuerpo y del trabajo. Keil pone el foco en la participación como lo dinámico de la agregación colectiva, como la materia viva de la que se nutre la vida

¹⁰⁹ Esta secuencia o paradigma evolutivo weberiano lo tomo de la lectura que Arturo Rodríguez Morató (1988) hizo de la sociología de la música de Weber, en particular de su ensayo “Fundamentos racionales y sociológicos de la música” (que en nuestra bibliografía es Weber, 1977b). Básicamente, Rodríguez Morató intenta aplicar un poco de orden al inacabado texto weberiano al señalar los estadios evolutivos a medio emerger en el incompleto y póstumo “Fundamentos...”.

social. En este sentido, podemos entender la participación como el grupo gestándose, es decir, el grupo en activo, o, parafraseando a Latour, el grupo formándose.¹¹⁰

Habría dos tipos de discrepancias participatorias: procesuales y textuales (Keil, 2001:261). En cuanto a las discrepancias en el proceso musical (o discrepancias procesuales), Keil se refiere al *groove* o *swing*, o lo que podríamos llamar el proceso del ritmo o el ritmo como proceso, y que él vincula al empuje de la música a través de su dimensión temporal o diacrónica. Las discrepancias participatorias según la textura o timbre musical (o discrepancias textuales) se referirían a niveles diversos de desafinación (Keil, 2001:263-5), esto es, al nivel del color o la dimensión sincrónica de la música. El ejemplo por antonomasia en la música rock de los años sesenta –de estas discrepancias textuales- es el sonido de las voces y de las guitarras: por un lado, como veremos, la manera en que desde los años cincuenta, con los guitarristas del blues electrificado (Muddy Waters, por ejemplo), y en los años sesenta con los guitarristas de rock (Dave Davies, siguiendo con los ejemplos), comienza a emerger un sonido distinto, sucio, incómodo: el overdrive, la caja fuzz, la distorsión, la saturación; por el otro lado, la voz, que deja de atarse a cánones musicales racionales (herederos del proceso descrito por Weber que culmina en la escala temperada), comienza a destacar o poner de relieve una personificación, una emoción, una sensibilidad, una agresión, una hondura o vulnerabilidad (John Lennon cantando a los gritos “Twist and shout” o Bob Dylan, pero también los *bluesmen*), que deja virtualmente a un lado la afinación,¹¹¹ el control

¹¹⁰ Ahora bien, más allá del juego o ocurrencia de palabras, la perspectiva latouriana nos permite poner en pista el rastro de las formaciones, cuestión que a la hora de operacionalizar la teoría del oído social, nos ayudará a señalar los registros sonoros como evidencia de las formaciones y dinámicas de los grupos sociales, o, en nuestro preciso caso, grupos de rock. “Las formaciones de grupos dejan muchos más rastros a su paso que las conexiones ya establecidas que, por definición, podrían mantenerse mudas e invisibles” (Latour, 2008:52).

¹¹¹ En el caso del blues, aunque la base musical sea en acordes mayores (en séptima, por lo general), las melodías vocales así como los solos de guitarra (y de armónica, piano...) se construyen sobre escalas pentatónicas menores. La tercera menor es la famosa nota blue. La cual no deja de ser un intento por alcanzar un sonido y, por una razón u otra, no alcanzarlo, quedarse a casi medio tono de la tercera mayor y dar la sensación de estar en una escala menor.

profesional del crooner –que ya en su momento era una rotura con relación a los cánones existentes-¹¹² y que, como un *habitus* transponible, cruza el Atlántico como una *audiotopia* de Josh Kuhn (de Howlin’ Wolf a Eric Burdon, por ejemplo),¹¹³ y que en la recepción, el oído que sufre y goza, encuentra magnificada la sensualidad que Barthes atribuía al *grano* de la voz.

La pertinencia que encuentro en este concepto etnomusicológico yace en que, teniendo en cuenta el proceso de racionalización musical de occidente, o partiendo de él, señala las rozaduras de la interacción sonora en el marco del campo sonoro. Es decir, volveríamos al cambio en la curva civilizatoria: del control afectivo a la motivación afectiva. Hay una analogía extensible al resto de interacciones sociales como rozaduras que moldean la corporeidad (una suerte de callosidad o huella corporal).¹¹⁴ La impronta de la interacción queda hecha sonido en la música, del mismo modo que la interacción se plasma en el resto de órdenes de la vida humana –las leyes, la economía, la política y su vivencia corporal. No hace falta prestar atención para dejarse llevar por la música, porque es una actividad disfrutable no necesariamente desde la racionalidad intencional y consciente (como lo es en la música occidental desde el Renacimiento al menos) sino como una actividad que genera placeres físicos de forma prerreflexiva. Como señala Simon Frith, uno puede experimentar la música y responder a ella tanto corporal como mentalmente (1996:144). Pero si uno presta atención, debería poder discernir ciertas rugosidades.

Ahora bien, en qué medida la música occidental, con todo su proceso de racionalización progresiva, como señala Max Weber, fue una eliminación de las

¹¹² Bing Crosby fue percibido como una afectación afeminada (Lockheart, 2003).

¹¹³ Esta explicación romántica y espiritual de los orígenes de las voces, sospecho que tiene que ver quizá más con las posiciones desde donde son emitidas, vociferadas, posiciones en un campo socio-sonoro (me remito, más que a los *habitus* lingüísticos, a los *habitus* de expresión vocal).

¹¹⁴ En la sociología del cuerpo, atendiendo a las artes marciales, Dale Spencer habla del cuerpo haciéndose callo (*body callusing*), con atención a la forma en que el *habitus* de ciertas artes marciales moldean literalmente el cuerpo (cfr. Sánchez García y Spencer, 2013).

discrepancias participatorias: si el proceso de racionalización de la música occidental *clásica* tiene un origen monacal, como señala Weber, y teniendo en cuenta el contradictorio abandono de la carne que hace el cristianismo,¹¹⁵ no sería raro poder dibujar una pugna en la música occidental reciente: pugna de un lado por eliminar o reconducir esos roces, la huella y evidencia de la carne, su lujuria, y pugna en frente por reestablecer el cuerpo en el centro de la música. Esto último podría parecer aparente con la irrupción de la música popular norteamericana y sus orígenes afroamericanos en el contexto racial de Estados Unidos, pero Norbert Elias (2002) señala ya la dimensión corporal –un tanto escatológica- de la música de Mozart. Alguien que justamente intentó abrirse paso más allá de las sujeciones de la corte de Salzburgo.

Otro aspecto destacable que Keil señala en la relación que las discrepancias participatorias han mantenido con la música occidental y con la pugna mencionada, es la incorporación, mecanización mediante –léase, tecnología mediante-, de las discrepancias participatorias en la música actual. Luego tendremos ocasión de ver cómo la música moderna incorpora el sentido carnal de la experiencia musical y su sentido espiritual, aprovechando desde finales de la Segunda Guerra Mundial las tecnologías disponibles de grabación y producción discográficas, al amparo del paradigma analógico, para producir simbiosis musicales –un caso paradigmático sería la música de Jimi Hendrix, heredero directo del sonido profundo del blues y su carnalidad y a la vez mago y técnico experimentador de los efectos sonoros propuestos por la aplicación de la

¹¹⁵ Según Paul Honigsheim, discípulo de Weber, ésta sería una hipótesis inédita de Max Weber sobre la música: que la música occidental se habría basado en la melodía al rechazar el cuerpo, y con ello la danza, y por ello, el ritmo: “el cristianismo –habría dicho Weber a Honigsheim- era la única religión entre las que poseen escrituras que no hacían culto mediante la danza. Pues el cristianismo aborrece el cuerpo. Era entonces necesario tener una música basada fundamentalmente en la melodía más que en el ritmo” (Honigsheim, 203:86).

electricidad al sonido amplificado y grabado –no hay más que pensar en “Foxy Lady” por ejemplo, o en “Voodoo Child Slight Return)”¹¹⁶

4.1.2 *El lift-up-over sounding*

Un segundo concepto interesante para poder apreciar las relaciones que se establecen a partir de la música como fenómeno físico es el de *Lift-Up-Over Sounding*, propuesto por el etnomusicólogo Steven Feld (Keil y Feld, 2005). A partir de su trabajo de campo con el pueblo kaluli en Papúa Nueva Guinea, Feld desarrolla una explicación sobre la interacción sonora como homóloga a la interacción social. Feld nota que el estilo de la vida sonora de los kaluli, vida sonora como campo sonoro, es un sistema expresivo que promueve la participación y a la vez la independencia de las partes de la interacción sonora.¹¹⁷

Feld señala que con *Lift-Up-Over Sounding* intenta traducir la noción kaluli de *dulugu ganalan*, una forma estilística de sonar, un ritmo o cadencia cuya estructura profunda afecta no sólo la expresión sonora, sino verbal, visual y coreográfica (2005:113). La traducción al inglés que él hace de esta expresión de un estilo o habitus o hexis kaluli quiere poner de manifiesto, primero, la espacialidad –“lift-up-over”, como colocar o poner encima de algo- y luego la temporalidad –*sounding* como proceso, movimiento (2005:123).¹¹⁸

¹¹⁶ A la luz de esta perspectiva, Hendrix se nos antoja como una mezcla entre Robert Johnson y Lester Paul. Aunque en el caso de Robert Johnson y la corporalidad de sus discos: corporalidad como experiencia de rugosidades sonoras. Debemos atenernos en gran medida a los medios de grabación de su época: tanto por la extraña calidad sonora de la captura de los sonidos como el envejecimiento de los formatos que la contienen y que son los que producen en definitiva una extraña y oscura evocación de las fantasías que suelen incorporarse al mito del propio Johnson.

¹¹⁷ ¿Por qué estos antropólogos son tan anarquistas? Se preguntan los sociólogos hace décadas. Siempre buscando, como Pierre Clastres (1978), el germen primitivo del odio a la instauración de poderes centralizados.

¹¹⁸ El único conocimiento que tengo yo de intentar traducir al castellano esta expresión es el de Francisco Cruces, que traduce *lift-up-over sounding* como “sonido ante-super-puesto” (Cruces, ed., 2001:345).

¿Cómo suena el *Lift-Up-Over Sounding* de los sonidos Kaluli? Por ejemplo, como “voces superpuestas, sincronizadas y desfazadas a la vez, con cambios alternativos de octavas y falsetes, y con el densificado pulsar isométrico del traqueteo y ukelele no dejando espacios sonoros libres de ruidos” (Keil y Feld, 2005:138). Feld está interesado en esta capacidad sónica social, que hace que las diversas partes en juego en la producción sónica mantengan una relativa autonomía (un mejunje autonómico), porque la forma original de la música no puede ser ni la clásica (ni siquiera, de un desarrollo histórico y técnico previo) ni mucho menos discográfico (requiere mayores ligazones histórico sociales y, por supuesto, un desarrollo tecnológico impensado con anterioridad a su surgimiento). Música y lenguaje comparten un origen: su experiencia grupal previa a la determinación histórica y objetivista de un sentido, un significado y una función. Lenguaje y música altamente especializados redundan en una carencia mayor de libertad de los componentes y del efecto colectivo de los componentes del grupo (carencia de esa supuesta libertad previa, que sería una posibilidad a partir de su complejización). En este sentido, el “lift-up-over sounding” del sonido Kaluli es un todos contra todos sónico, en el que el caos aparente mantiene a salvo a las partes integrantes.¹¹⁹

La enseñanza de ese ser abrupto, sobreimpuesto, que atolondradamente ocupa mismos espacios y casi mismos tiempos, una antítesis de lo unísono, al hablar o al hacer

Teniendo en cuenta el interés espacial y a la vez procesual que destaca Feld, podríamos ajustar la traducción a *sonificación intercalada o sobreimpuesta* (o *antesuperpuesta*, es decir: *sonificación antesuperpuesta*).

¹¹⁹ ¿A salvo de qué? Como buen antropólogo, a salvo de los procesos de modernización. Recordemos lo que señalaba Rodríguez Morató sobre la sociología de la música weberiana y ese interés por otras culturas musicales: la mirada sociológica o antropológica siempre se constituye desde occidente. Se mira al otro desde aquí, desde el yo moderno, el nosotros moderno, ahora posmoderno, o pos, posmoderno. Los kayapó y el uso de las tecnologías —en su caso, de videgrabación— como armas para mantener su autonomía, nos señala esa instancia de superación: ya no se es *virgen* de la intromisión de la modernización, pero se articulan las *ofertas* que propone la modernidad de manera que sirvan para constituir un interés, un nuevo interés como nosotros (un interés que hace un *nosotros*, en este caso, nosotros los kayapó que aparecemos en vuestros televisores), esa mencionada “carencia de esa supuesta libertad previa, que sería una posibilidad a partir de su complejización” u objetivación moderna. Sobre el caso yanomamo, cfr. Johnson y Earle (1987).

eso que nosotros llamaríamos música, es, entonces, la producción de la hexis coporal Kaluli. No tienen un concepto al estilo occidental para nombrar a la música, pero los sonidos son un campo de evidencia de la presencia del mundo y de los Kaluli en el mundo. Según Feld, es a través de este mundo de sonidos sobreimpuestos que radica la insumisión Kaluli al imperialismo sónico de la música/habla como dispositivo de dominación (Feld comenta la estupefacción de los misioneros cristianos entre los Kaluli, al chocar, en su intento por imponer la visión unívoca del cristianismo, con el muro sónico producido rizomáticamente de la realidad Kaluli). Es decir, Feld observa que en la producción sónica Kaluli hay una doble resistencia al poder, resistencia que en parte falta en la música culta occidental: por un lado, a diferencia de la música en occidente, la cual se organiza en torno a un líder o guía -compositor, director de orquesta, etc.-, los sonidos no se subordinan a un sentido individual que impera sobre las partes (Cook, 2000:24-5), y por el otro, hay hasta cierto punto como un inicial “hacerse el sueco” sónico, un pasar de lo extraño como imposición, para sencillamente agregarlo al todo emergente. Y de esto se trata en definitiva –eso nos da a entender Feld- lo sobresaliente del *dulugu ganalan*: que el sonido, como lo social (de ahí el carácter icónico entre uno y otro), emerge, emerge colectiva, conjuntamente y se fundamenta en una dialéctica dual: por un lado, entre los sonidos y el medio ambiente, y por el otro, entre los sonidos y las relaciones sociales (en Keil y Feld, 2005:143).

Siguiendo la metáfora de Murray Schafer –según la cual los seres humanos repiten (*to echo*) su paisaje sonoro a través de su música y habla (Schafer, 1994:40)-, Feld advierte en los Kaluli una existencia sonora que repite la musicalidad del bosque tropical: las formas colectivas superpuestas de la música y también del habla de los kaluli son icónicas de las capas sonoras interpuestas de ruidos de animales, o de las aguas en lluvia o cascada de los bosques de Papúa Nueva Guinea. Una polifonía

hablada o musicalizada semejante a la polifonía de la naturaleza en la que, a modo de sinergia, la suma de las partes da algo más: el efecto colectivo de la super-imposición de capas sonoras es una relativa autonomía de los participantes, como si la falta de autoridad política –el imponer unos silencios, o una jerarquía de sonidos- otorgase una independencia a partir de los mismos fenómenos colectivos en los que la vida social es posible. En la producción discográfica del rock, veremos luego con el desarrollo de una autonomización relativa pero progresiva, los sonidos serán efecto de relaciones políticamente redefinidas en que las figuras de autoridad o centralización serán puestas en tela de juicio.¹²⁰

Como el concepto de las discrepancias participatorias, el *lift-up-over sounding* es un prestar atención a la doble dinámica de interrelación sonora –las dimensiones acústicas y sociales. Más precisamente, podemos indicar (sin ser novedosos, pues lo señala el mismo Feld) que el caso de la música kaluli es el de una discrepancia sincrónica o procesual. Él señala la música kaluli como un ritmo o *groove* que se alza e invita a la participación, un efecto o comunicación antepredicativo, semejante a los efectos de las disposiciones corporales bourdianas o de la estructuras internalizadas de Piaget (Lizardo, 2004:387)¹²¹ mientras que el caso del rock, sonoramente, es

¹²⁰ No sólo será así en el caso anglosajón, sino que, como parte de ese proceso de internacionalización del rock, o *poprockización* de las músicas nacionales (Regev, 2002), incluso en el caso español encontraremos ejemplos de labores colectivas en el plano sónico que desafien el corporativismo de la industria musical –con todas sus jerarquías de producción, edición, representación. La grabación del disco *La puerta abierta* (Pedro Ruy-Blas/Dolores, Polydor, 1977) es un ejemplo de colaboración y producción sonora análoga al *lift-up-over sounding*, en el que la producción discográfica es icónica de la situación sociopolítica efervescente de la España de la Transición. Escribe Pablo Sanz: “Todos los miembros de Dolores promovieron en la *La puerta abierta* un modelo de improvisación colectiva y democrática, como subraya el guitarrista e historiador musical Salvador Domínguez: «Se basaban en una política interna consistente en que cualquier miembro del grupo debía aportar su propia música, si bien el grado de estas dosis de colaboración podía variar de acuerdo al talento creativo de cada uno. De un par de acordes y una frase rítmica surgían mil ideas»” (en Lesende y Neira, 2006:123).

¹²¹ Dice Lizardo: “la contribución más importante de Piaget, la influencia primaria sobre la concepción de habitus de Bourdieu, fue su énfasis en el principio de que el conocimiento y todas las formas ‘altas’ de pensamiento simbólico (taxonomías, clasificaciones, operaciones lógicas) surgen de los niveles más concretos y físicos de la acción práctica y corporal, que consisten fundamentalmente de estructuras internalizadas, tanto kinéticas como representacionales, que son isomórficas (es decir, que mantienen una relación de correspondencia) con la realidad” (Lizardo, 2004:387).

confluencia de interrelaciones sónicas procesuales pero también texturales: pensemos en cómo la tecnología multipistas permitió el ensamblar distintas capas (o canales, o *tracks*) superimpuestas y cómo las nuevas sensibilidades musicales del rock – sensibilidades acústicas y sociales- son homólogas a las sensibilidades políticas de su época.

Ambos conceptos, el de discrepancias participatorias y el de lift-up-over sounding, pues, sirven como marco para situar las posiciones desde la que se interacciona con el espacio sonoro (espacio sonoro cargado simbólicamente – proyectado e internalizado- y cargado físicamente). Yo mismo los apliqué hace unos años (Pérez-Colman, 2010) para situar la experiencia sónica en el contexto de la producción sonora de los Who como caso. Creo que ambos conceptos, que se hallan interconectados tanto en su significación como en la amistad que une a sendos académicos, sirven como una instrumentalización sociológica complementaria y accesible a la dimensión sonora de los conceptos de Habitus o Hexis Corporal, propuesto por Bourdieu (1991;1995), y de Esquema Corpóreo, propuesto por Merleau-Ponty (1975). En ambos conceptos, *hexis* y *esquema corpóreo*, hay una carencia a la hora de señalar la dimensión sonora de la experiencia corporal. Pero podríamos decir que la misma –la dimensión sonora- se halla implícita a partir del momento en que uno refiere a la toma de consciencia global de la postura en el mundo intersensorial, expresión de un pensamiento espacial (Merleau-Ponty, 1975:121) que ha de nutrirse inevitablemente de las dimensiones sonoras en que yace, y del momento en que el otro señala que la hexis traduce un esquema postural singular y sistemático, solidario con todo un sistema de objetos y está cargado de significación y valores (Bourdieu, 1991:118) los cuales no pueden carecer de una dimensión sonora.

La dimensión sonora, sentida, de la vida colectiva, entonces, deja una huella en el cuerpo, lo hace a través de unos dispositivos corpóreos que se nutren de una sensibilidad anclada en un sistema nervioso central y periférico y que actúa sobre la sensibilidad acústica y táctil de los cuerpos. La escucha continuada en la llamada era de la *reproducción* (Benjamin, 1989) o de la *repetición* (Attali, 1985), o los dos últimos (de cuatro) campos de la actividad musical de Turino (2008), permitirán un nuevo acondicionamiento de la experiencia acústica y en la constitución de un nuevo oído, basándose por un lado en la corporalidad entrenada o adiestrada –*encarnada*, diría García Selgas (1994)- como base del sentido y acción sonoras de la modernidad, y basándose por el otro en la irrupción misma de la modernidad tecnológica en la constitución de nuevos espacios sonoros.

4.1.3 El espacio o paisaje sonoro de la modernidad

En este camino hacia la configuración del espacio sonoro como objetivación del espacio social, llegamos a uno de los conceptos fundamentales que nos ha dado la ecología acústica: *soundscape*. Este concepto de espacio o paisaje sonoro fue acuñado por Murray Schafer hace más de tres décadas. Aquí lo traemos a colación porque, si por medio de las discrepancias participatorias o el *lift-up-over sounding*, podemos intentar desarrollar una teoría del habitus sonoro, con el concepto de paisaje sonoro podemos intentar, en tanto institucionalización de lo sonoro en las cosas, señalar la constitución de un campo del sonido.

Schafer definió el paisaje sonoro como el medio ambiente sonoro, y a fines académicos, como cualquier porción de dicho ambiente sonoro considerado como campo de estudio (Schafer, 1994:274). Como tal, se podría entender el medio ambiente

en su sentido de naturaleza así como construcciones abstractas, sean composiciones musicales o montajes sonoros (Schafer se refería a montajes a partir de una tecnología precisa que le era contemporánea hace treinta años, la cinta magnetofónica, aunque hoy día esto es también aplicable, claro está, a los medios digitales de reproducción sonora).

Para analizar paisajes sonoros, Schafer distingue dentro de un entorno acústico a) sonidos clave (*keynote sounds*), b) señales sonoras (*sound signals*) y c) marcas sonoras (*soundmarks*). Entonces, a) “los sonidos clave de un paisaje sonoro son aquellos creados por su geografía y clima: agua, viento, bosques, llanuras, pájaros, insectos y animales” (1994:9-10). Siguiendo a la psicología de la percepción visual, y la distinción entre fondo y figura, Schafer señala que los sonidos clave, como si del fondo de una imagen acústica se tratara, no han de ser percibidos necesariamente de forma consciente. Un sonido que pueda distinguirse conscientemente en un paisaje sonoro, una figura, siguiendo con la metáfora de la psicología gestáltica, sería una señal sonora. Las b) señales sonoras, por su parte, pueden organizarse en elaborados códigos que permitan mensajes de considerable complejidad. A Schafer le interesan, en este punto, “las señales que *deben* ser oídas porque constituyen dispositivos de advertencia acústica: campanas, silbatos, bocinas y sirenas” (Schafer, 1994:10, subrayado en original). Por último, c) una marca sonora o sonido de referencia¹²² es, finalmente, “un sonido comunitario que es único o que posee cualidades que lo hacen especialmente destacado o identificado por la gente en dicha comunidad” (1994:10). La importancia de este concepto de *soundmark* o marca sonora reside en que permite señalar o resaltar la dimensión colectiva de un sonido, sea el caso de la producción discográfica del rock de los sesenta, los gritos de las teeny boppers o el volumen de los conciertos de los Who.

¹²² *Soundmark* viene de *landmark*, que se traduciría como punto de referencia.

Tipos de sonoridades dentro de un paisaje sonoro como entorno acústico	Características
Sonidos clave (<i>keynote sounds</i>)	Sonidos de fondo, creados por la geografía y clima
Señales sonoras (<i>sound signals</i>)	Dispositivos de advertencia acústica
Marcas sonoras (<i>soundmarks</i>)	Sonidos comunitarios identificables

El interés en la acústica de la modernidad, llevó a Murray Schafer a atender la relación señal/ruido (*signal-to-noise-ratio*) como indicador de la pureza ambiental sonora. La relación señal/ruido es la claridad u oscuridad con que percibimos un sonido en función de la contaminación acústica que permite su mejor o peor escucha. Midiendo decibelios en la producción sonora en distintos medios (básicamente, confrontando aquellos propios de la vida rural y de la vida urbana), Schafer encuentra, obviamente, una mayor polución acústica en las ciudades. Para distinguir el paso sonoro de la vida rural a la vida urbana, al igual que los sociólogos y antropólogos podían hacerlo con diversos elementos de la vida social y material,¹²³ Schafer acuñó el binomio *hi-fi soundscape* y *lo-fi soundscape* (1994:43). Hi-fi soundscape (o paisaje sonoro de alta fidelidad) viene de high fidelity o alta fidelidad, y proviniendo de la electroacústica, Schafer lo aplica a los paisajes sonoros como ejemplo de la pureza sonora o relación señal/ruido favorable: se trataría de un medio sonoro en el que los sonidos discretos podrían oírse gracias a la baja interferencia acústica. El ejemplo que pone es el del campo, donde podemos apreciar el distante canto de los pájaros o de la caída de aguas. Por contraposición, un paisaje sonoro lo-fi (low fidelity, baja fidelidad) sería el urbano, donde la contaminación acústica levanta muros sonoros y no permite distinguir ruidos a

¹²³ Aunque Schafer sólo atiende a las formas sonoras, sin implicar a las formas de cohesión u organización, complementa esa “sorpresa” de la modernidad ante sí misma que se materializa en los conceptos, por ejemplo, de comunidad-asociación de Ferdinand Tönnies (1979) y en los conceptos de solidaridad mecánica-orgánica de Émile Durkheim (1982).

mayor distancia –el ruido de cláxones en mitad de un centro urbano, no permite apreciar el canto de las aves.¹²⁴

La ecología acústica que nace a partir del trabajo de Murray Schafer nos sirve entonces para enmarcar históricamente la producción sonora de la modernidad y el medio socio-acústico en que llega el rock. Pero también sirve para señalar su capacidad de ser presentado en un formato determinado: el sonido grabado. Para señalar el advenimiento de la grabación sonora, Murray Schafer acuñó el concepto de *schizophonia* o esquizofonia (1994:90) el cual refiere a la separación entre un sonido original y su reproducción o transmisión electroacústica. La esquizofonia quiebra la audición: el oír un sonido no significa estar frente a su productor natural, sino la posibilidad de estar frente a ese productor sonoro o a un mediador que lo reproduce (un tocadiscos o una radio, por ejemplo)¹²⁵

A partir del advenimiento de la esquizofonia, el campo de la producción sonora queda virtualmente escindido, y esto tendrá consecuencias definitivas en la producción musical. Una forma de apreciar esta escisión es la manera en que el etnomusicólogo Thomas Turino (2008) refiere a los distintos “campos de práctica musical”, los cuales, como parte de diferentes ámbitos o campos de la práctica artística, pueden distinguirse, hemos visto, a partir de la presencialidad e intenciones artísticas de los objetos sonoros,

¹²⁴ Esta distinción entre lo favorable y desfavorable de una relación señal/ruido ayuda a pensar los procesos de modernización urbana en los que la agendas políticas no han sumado a sus proyectos las sensibilidades acústicas hasta hace relativamente poco. Y cuando lo han hecho, ha sido para llevar a cabo un ordenamiento desde arriba, en función de la alteración de la paz acústica de los estamentos dominantes. En *Dark side of the tune. Popular Music and Violence* (Johnson y Cloonan, 2009) podemos ver cómo se ha legislado la música callejera en Europa, como si se tratase de una molestia urbana, mientras la producción industrial ha pasado invisible –o inaudible– para estas reglamentaciones. Basta con confrontar el ruido que hacía un telar del Manchester de la época industrial para preguntarse por qué un músico ambulante podría ser tan pernicioso como para necesitar una ley que lo callara mientras que, una industria ruidosa, no. Aún hoy podemos escuchar un telar de la revolución industrial en el Museo del Ferrocarril de Manchester. Además de hacer un ruido que lleva a la sordera del trabajador, también otras partes del cuerpo, como las extremidades que manipulan el telar, corren peligro, un peligro severo, de verse mutiladas.

¹²⁵ Sobre el enfoque semiológico acerca de la relación sonido-grabado-como-escritura, o como inscripción o grafismo, cfr. el análisis que hace Alexander G. Weheliye en *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity* (2005:30-6).

entre a) el campo de la “actuación participativa”, como práctica artística en la que no hay distinciones entre artistas y audiencias, sólo participantes y potenciales participantes, b) el campo de la “actuación presentacional”, donde un grupo, los artistas, preparan y proveen música a otro grupo, c) el campo de la “alta fidelidad”, que refiere a la producción de discos que intentan ser icónicos de presentaciones en directo, y d) el campo del “arte del audio-estudio”, que supone la creación y manipulación de sonidos en un estudio u ordenador para crear un objeto artístico grabado (Turino, 2008: 26-27).¹²⁶

Parte del alcance sociológico de esta esquizofonia, entonces, podemos apreciarlo en la capacidad del rock para objetivar a las juventudes de las cohortes generacionales británicas de la posguerra a partir de una producción discográfica que producirá una serie de marcas sonoras o sonidos de referencias –las soundmarks de Schafer- que se complementarán con el resto del paisaje sonoro de la modernidad del rock, desde el volumen ensordecedor de los conciertos de los Who, incluyendo el uso de dispositivos tales como el acople o feedback de la guitarra, hasta los gritos de las teenyboppers. Constitución de un campo sonoro que, creemos, parafraseando a Tia DeNora, proveerá a esta juventud o cohorte de un medio ambiente con en el que poder interactuar, y la proveerá con los medios a los cuales referirse e influenciar (DeNora, 2000:15).

4.2 El oído social como constitución de un campo social sonoro

¹²⁶ Luego veremos que esta tipologización es compatible con otras para caracterizar el advenimiento del cuerpo del rock a partir de la constitución de un nuevo espacio discográfico. El mismo Turino toma como ejemplo el recorrido musical de los Beatles: su primera etapa, en bares y salones de baile, sería un campo de práctica musical de actuación participativa, o Folk (siguiendo a Frith, 1996:39) o Retrete (siguiendo a McKinney, 2003); la etapa de la beatlemania y sus primeros discos, sería un campo de práctica musical de actuación presentacional y de alta fidelidad (el punto de contacto entre sus directos y sus discos), o de entertainers o cuerpo regio o expuesto; y la etapa final en la que sólo graban discos y no salen de gira, sería un campo de práctica musical de arte audio-estudio, o artista, o retirada del cuerpo regio.

La perspectiva que quiero defender aquí es que las relaciones humanas, en su dimensión sonora, podrían constituir un campo, con sus preeminencias, permisos y prohibiciones, y no sólo en el establecimiento de un poder corrector sino también, a partir de su carácter relacional, en las formas establecidas de resistencia o sometimiento a ese imperialismo sónico. A partir de los trabajos etnomusicológicos podemos, de una manera hasta ahora impensable desde la sociología, observar y pensar los fenómenos sonoros como parte central de la vida. Así, considerando la dimensión simbólica y a la vez conflictiva –en tanto que espacio de disputa de capitales y jerarquías- de la vida sonora, y teniendo en cuenta la incidencia social a partir de su materialidad en la modernidad, deberíamos poder señalar homologías entre el campo social y el campo sonoro que pudiesen evidenciar dicha objetivación del espacio social a partir del espacio sonoro. Este concepto, el de homología, ha sido usado a lo largo de la historia de la sociología. Bourdieu lo ha usado en su teoría de campos, Williams en su sociología del arte, o Willis en su sociología de la juventud. Como relación análoga o isomórfica entre diversas formaciones sociales, entre arte y sociedad, o entre grupos y formas culturales como la música, aquí propongo un nuevo uso sociológico del concepto de homología, entre sonido y sociedad, para poder defender la idea del campo sonoro.¹²⁷ Tratando de evitar la sobredeterminación teórica que alcanza la teoría de los campos de Bourdieu, o buscando analogías o relaciones similares entre asociaciones y registros culturales difíciles de defender, mi intención es señalar la preocupación común que hay entre músicos y oyentes por llevar a existencia un ideal constituido sónicamente.

¹²⁷ Uso no tan nuevo. Como acabamos de ver en la etnomusicología de Steven Feld, su interés por el estilo como icónico de las formaciones sociales, estilos sonoros según sus ejemplos de los kaluli en Papúa Nueva Guinea –o el interés de Charles Keil por buscar isomorfismos entre los estilos estéticos del blues o la polka y las situaciones de dominación de las clases bajas étnicas negras y polacas en los EEUU de los dos primeros tercios del siglo XX-, nos lleva directamente al corazón de esta propuesta: que el estilo o forma de sonar se da en resonancia con otras formas de hacer.

4.2.1 Formas culturales y formas sonoras

Decía Émile Durkheim que “un sentimiento colectivo sólo puede tomar conciencia de sí fijándose sobre un objeto material” (1992:221). La sociología británica que emergió a la luz del *Swinging London* tuvo muy en cuenta la manera en que unos sonidos –en su sentido material- podían congregarse emocionalmente un estrato poblacional determinado, un segmento poblacional, la juventud de posguerra, que se relacionaba a partir de unas modas (algo no nuevo, como demuestra Savage, 2007) articuladas en función de una producción sonora. Aunque luego Richard Middleton (1990) o Gary Clarke (1990), entre otros, fuesen críticos con las teorías de las culturas juveniles como explicaciones musicológicas de lo acaecido en el Reino Unido durante la revolución social y cultural de los años sesenta, lo cierto es que la cuestión de la identificación entre música y cultura juvenil fue acertada en los estudios y teorías de la escuela de Birmingham,¹²⁸ que tomaban la cultura rock como un espacio de resistencia sonora: su música frente a la de sus padres, resistencia homóloga al rechazo y resistencia frente al mundo del que provenían. La hipótesis de trabajo que permite seguir el rastro entre cultura juvenil¹²⁹ y formas músico-culturales es tan antigua como el propio Durkheim, pues:

¹²⁸ Stuart Hall y Tony Jefferson (1976), Paul Willis (1978a y 1978b) o Dick Hebdige (1976 ó 2004).

¹²⁹ Cultura juvenil en un comienzo, pues luego descubrimos que la juventud siempre propondrá unas formas antagónicas a las predecesoras, así como que los estratos demográficos permanecerán vinculados a sus formas culturales de por vida. Me refiero a cómo músicos y melómanos, aunque varíen en sus gustos a lo largo de su biografía, mantienen relaciones afectivas muy personales con la música de su juventud: odio a sus predecesores, amor a sus elecciones. Sea por un lado el oponerse a las formas de los padres o generaciones previas (Pete Townshend suele comentar que abrazó el *trad jazz* como una forma de resistencia o rebeldía y poder evitar así la música de sus padres –ambos músicos-), sea por el otro el melómano que oye jazz desde su adolescencia, o el propio Mick Jagger, haciendo rock’n’roll desde su juventud hasta pasar los setenta años de edad.

“La fuerza religiosa [que aquí podríamos identificar como la fuerza que cohesiona un estrato demográfico determinado¹³⁰] no es otra cosa que el sentimiento que la colectividad inspira a sus miembros, pero proyectado fuera de las conciencias que lo experimentan y objetivado. Para objetivarse, se fija en un objeto que así se convierte en sagrado (...) El carácter sagrado que reviste una cosa no está, pues, implicado en las propiedades intrínsecas de ésta: *está sobrepuesto*” (Durkheim, 1992:214-5, subrayado en original).

Es decir, siguiendo a Durkheim, no habríamos de recurrir a las propiedades físicas de la música de *beat boom*, o del griterío ensordecedor de las *teenyboppers*, o de las capacidades de las tecnologías implícitas en la industria discográfica, tanto como deberíamos atender a los aspectos relacionales sobre los que se construyen los significados *sobrepuestos* a dichas materialidades. Ahora bien, y como intentaremos demostrar a partir de este momento (cfr. **Parte II: Estudio de Caso**), será necesario prestar justamente atención a las relaciones materiales que permiten o posibilitan los desarrollos tecnológicos y no sólo a la construcción de un valor agregado sobre dichas dimensiones materiales.¹³¹ Para atender a la materialidad propia del sonido, entonces, y poder así referirnos a la dimensión simbólica que relacionalmente se establece sobre la vida sonora en el contexto de la modernidad, hay que tener en cuenta, antes que nada, los trabajos de Schafer (1994), Johnson y Cloonan (2009) o Schulze (2012) en los que (como hemos visto) se propone prestar atención y partir de unos modelos sonoros que incluyan la corporeidad, o bien como agentes activos productores de sonoridades o legislaciones que intenten dominar dicha producción, o bien como sitios o emplazamientos de la percepción que se construye socialmente. El alto volumen, por

¹³⁰ Al fin y al cabo, la tesis durkheimiana equipara los fenómenos religiosos a hechos sociales.

¹³¹ Es decir, no quedarse únicamente con el camino que va de Durkheim a Bourdieu, que va, del carácter sagrado sobrepuesto al mundo material, al mundo aristocrático del gusto.

ejemplo, en una congregación religiosa que canta, podría conectarse inmediatamente con los estados de excitación nerviosa propios de la efervescencia colectiva, mientras que el volumen desmesurado de música rock en el campo de concentración de Guantánamo, lamentablemente, viene a ser una herramienta de tortura. Es decir, para poder identificar la producción sonora, no podemos recurrir entonces únicamente a su materialidad o intensidad inherente, sino también a la manera en que relacionalmente es vivida y significada: en un concierto de los Who a finales de los sesenta o principios de los setenta, por ejemplo, el volumen era tan o más violento que el aplicado en las torturas psicoacústicas de Guantánamo. Y aunque haya fotos donde se pueda ver a la gente en estos conciertos con muecas de dolor debido al volumen desmesuradamente alto, la diferencia entre estar allí a propósito y ser llevado a la fuerza es notable.



«Te tienes que resignar al hecho de que una gran parte de la audiencia es un poco corta de entendederas (*thick*), y no aprecia la calidad, por mucho que lo intentes y pongas de ti. Lo cierto es que nuestro grupo no tiene ninguna calidad. Únicamente es sensacionalismo musical. Haces algo grande sobre el escenario, y mil tíos dicen “¡Ah!”. Sólo es divertimento a lo Sheperd’s Bush (...) Una de las razones por las que esta música es fantásticamente ruidosa es porque mucha gente es sorda a lo que haces. No escucharán lo que haces. Da igual lo bueno o malo que sea. De hecho, cuanto más grande, normalmente más cierran sus oídos. Así que más debe subir el volumen, más debes trabajar. El volumen es una cosa fantástica. Poder

y volumen. *Poder y volumen*», Pete Townshend en *The Kids Are Alright* (Jeff Stein, 1979).¹³²

Hay entonces, evidentemente, diversos niveles de configuración que atañen a la producción sonora, y para ello podemos volver a las notas de Murray Schafer, quien planteaba tres contextos de significación de la producción acústica social:

Tipos de sonoridades dentro de un paisaje sonoro como entorno acústico	Características
Sonidos clave (<i>keynote sounds</i>)	Sonidos de fondo, creados por la geografía y clima
Señales sonoras (<i>sound signals</i>)	Dispositivos de advertencia acústica
Marcas sonoras (<i>soundmarks</i>)	Sonidos comunitarios identificables

Fuente: Schafer, 1994

En la práctica los tres tipos de sonoridades pueden darse al unísono en un mismo objeto sonoro. Tomemos como ejemplo la manera en que Stanley Cohen (1987), en su estudio sobre la creación de los *mods* y *rockers*, asimila de un modo los tres niveles descritos por Schafer a un mismo objeto sonoro, la canción “My Generation” de los Who:

“Los Who eran puros y completos Mods. Provenientes de Sheperd’s Bush (...) eran sencilla e inequívocamente representativos de los nuevos consumidores (...) Su ánimo dominante era la incertidumbre, nerviosismo y crispación de los mods más duros, había en ellos tensión y una desagradable dificultad para expresarse. Comenzaron con canciones como ‘I can’t explain’ (...) alcanzando su clímax convulsivo con ‘My Generation’, el himno de batalla de las tensiones irresueltas e irresolubles de Pete Townshend, la cual, más que ninguna otra canción, era el sonido de Brighton, Margate y Clacton [donde hubo enfrentamientos entre mods y rockers]. Ahora, seis años después [de 1965] los Who siguen incluyendo la canción en la mayoría de sus conciertos, y la

¹³² La cita original proviene de dos entrevistas dadas a la televisión. Una a la BBC en 1965 y otra a la cadena ABC en 1966; curiosamente, ambas en el apartamento de Pete Townshend.

orgía de instrumentos destrozados y el *feedback* ensordecedor con el que finaliza, brinda el mensaje tanto como la letra de la canción” (Cohen, 1987:187).¹³³

Encontramos en un mismo objeto sonoro los sonidos de Brighton, con las resonancias de las sirenas policiales y escaparates rotos, los sonidos de los mods, su estado de ánimo, y el sonido de los finales de los conciertos de los Who, momento trágico y revelador de los lazos de solidaridad establecidos entre en el grupo y sus seguidores como pequeña comunidad. Esta canción bien vale para señalar las dimensiones de interacción en un marco sonoro: la cuestión física, la psicológica y la sociológica o relacional, que, en resumidas cuentas, podemos tomar como los elementos constituyentes de la estructuración de la percepción acústica. Si nos atenemos al tercer tipo de sonoridad, las “marcas sonoras”, podemos apreciar que se trata de los sonidos propiamente sociales en su sentido sociológico clásico. El contexto sonoro de una fiesta o ritual, o el final de un concierto de los Who, transportaría directamente al seno de los sentimientos colectivos generados a partir y en torno a esta marca sonora.

4.2.2 El orden de los sonidos

Cuando Durkheim se pregunta por la naturaleza de las categorías del pensamiento, entiende que las mismas son afines a la constitución de la vida social –

¹³³ La perspectiva que nos brinda casi medio siglo de diferencia entre los hechos acaecidos (1965) y el trabajo de Cohen (original de 1972), y esta investigación (2014), nos permite corregir algunos puntos sobre los orígenes sociales de los Who: Cohen los supone plenamente *mods*, cuando en realidad se trató más de una estrategia de imagen. Pete Meaden, quien fue representante de los Who durante unos meses en 1964 fue quien sugirió al grupo, al constatar que los mods consumían mucha música que no tenía representación en grupos locales, que se hiciesen *mods*. Grupos plenamente mods fueron los Creation o los Small Faces, contemporáneos de los Who. Podemos fechar la *etapa mod* en los Who de 1964 a 1965. En 1966 ya están inmersos en la llamada etapa de *pop art*. De todas formas, los Who volverían sobre el tema mod con su disco *Quadrophenia* (1973) que funciona como una curiosa sociología sónica o rockera en la que se describe, a modo claro de homenaje a su propio pasado y el de sus seguidores, los elementos básicos de la existencia mod (Cfr. por ejemplo, Barnes 2004 o Marsh 1983).

vida social como un ordenamiento, o intento por lograr un ordenamiento o, como diría Weber, dominación. Aunque más interesado por la constitución de los órdenes sociales (y criticado gran parte del siglo XX, el siglo de los grandes conflictos, por supuestamente “desatender” el conflicto social –básicamente, por no ser incorporado a la teoría crítica o marxista), la preocupación durkheimiana por hallar la fórmula generadora de la vida social lo llevó a proponer hipótesis y llevar a cabo investigaciones en las que se pudiese ver, parafraseando a Bourdieu, la institucionalización de lo social en los cuerpos. Desde la anomia, como efecto perverso de los cambios de solidaridad en la modernidad, que avocaría la individualidad a la pérdida completa de interés (o *illusio*, parafraseando de nuevo a Bourdieu), hasta el altruismo, que sería la sinapsis social extrema, en la que la individualidad cedería su existencia a la del grupo. Con el giro religioso, su sociología no abandona la materialidad de las corrientes sociales, sino que intenta captar el nivel simbólico en el que funcionaría la institucionalización de lo social en la conciencia y en los cuerpos.¹³⁴ Las iglesias –según la definición que de ellas da como elemento fundamental de los fenómenos religiosos- instauran una cosmovisión u orden del universo que lo explica y lo connota. La legitimación de una visión colectiva, la instauración de un orden lógico (como ya hemos señalado que las ciencias sociales francesas atenderán a lo largo del siglo XX, sea a través de Mauss, Piaget o Bourdieu), se logrará desarrollando y poniendo en funcionamiento esas categorías del pensamiento a través de las cuales se comprende el mundo.

La unidad básica de distinción de esta visión social y a la vez religiosa del mundo es la de la oposición, en su caracterización de diversos fenómenos, entre sagrado y profano (Durkheim, 1992:33). Dividiendo los ámbitos de la vida y significándolos a partir del poder simbólico que puedan ejercer sobre el resto de dominios de la vida

¹³⁴ Como cuando habla de las inscripciones corporales o tatuajes de las imágenes totémicas, cuya finalidad sería “testimoniar que un cierto número de individuos participan en una misma vida moral” (Durkheim, 1993:218).

humana, la oposición sagrado-profano es resultado de las diversas intensidades de los momentos de efervescencia y creatividad colectiva.¹³⁵ La importancia de este ordenamiento, al menos para nuestra investigación, viene dado, siguiendo a Ana Lucía Grondona, porque “Émile Durkheim subrayaría el *carácter productivo* del fenómeno religioso. Esta productividad estaba vinculada, por ejemplo, al hecho de que las religiones elementales habrían organizado la percepción, haciendo posible, ni más ni menos que la experiencia del mundo” (Grondona, 2012:260). Adentrándonos en materia sónica, ahora, la clasificación y uso de los hechos sonoros, su posibilidad productiva como agente de cohesión social y capacidad destructora como agente de tortura (su doble naturaleza física y simbólica), podría deberse –más que a un uso sagrado, en un caso, y a un uso profano, en el otro- al carácter ambiguo propio de lo sagrado (Ramos Torre, 2012), el cual permitiría la inversión de valores, sea subvertirlos o transmutarlos, pero siempre, desde una posición valorada socialmente, afectando la percepción del mundo.

“El juego de relaciones entre lo sagrado puro y lo sagrado impuro se despliega siguiendo el modelo que brindan las relaciones generales entre lo sagrado y lo profano. Lo distinguido (sagrado) se distingue adicionalmente (fasto/nefasto), siguiendo los mismos criterios y multiplicando así la lógica de la ‘dualización’ de la realidad tan propia del discurso de *F[ormas] E[lementales de la Vida religiosa]*” (Ramos Torre, 2012:231).

¹³⁵ La posición durkheimiana podría avocar a entender los fenómenos individuales como *resonancia*, por no decir *efecto*, de la vida colectiva. Y cuando se trata de asuntos de creatividad, la opción que parece darnos, en primera instancia, es la de la estigmatización, ¿acaso no equipara al delincuente con el artista, cuando trata sobre la “originalidad individual” (Durkheim, 2002:96)? A lo largo de su obra, sin embargo, el asunto de la creatividad, aunque nunca perdió su raíz colectiva, pareció irse reafirmando como un universo positivo (Durkheim, 1992; Durkheim y Mauss, 1996). Esta cuestión queda aquí abierta.

Este principio clasificatorio que estructura la vida social (sagrado-profano; alto-bajo; masculino-femenino; colectivo-individual), ha pervivido en la sociología y ha alcanzado con Bourdieu no sólo un nuevo grado de desarrollo en el que a la efervescencia y creatividad colectiva, que enclasa y divide la realidad, se unirá la dimensión simbólica del ejercicio de la violencia por medio de las luchas y recompensas en pos del capital del campo, sino que recuperará de otro heredero durkheimiano, Claude Lévi-Strauss, el pensamiento relacional del estructuralismo: el análisis de las luchas simbólicas en el campo de las clases sociales y de los estilos de vida permitirían entender los efectos del consumo como homólogos a los efectos de la clasificación social.

Es cierto que si nos ceñimos al rock y a la forma en que pueden distribuirse los capitales propios del campo, deberíamos reconocer –como señala Antonio Ariño al hablar de las formas contemporáneas de consumo cultural, y que aquí identificamos con el advenimiento del rock- la naturaleza eminentemente antimoderna de las formas de legitimación del consumo del rock, pues se ha “producido un desplazamiento histórico desde un esquema clasificatorio de las formas y prácticas sustentado en la oposición vertical entre alta cultura y cultura popular [la forma en que Bourdieu articula gran parte de su trabajo], a una situación más compleja, caracterizada por la porosidad de estilos y géneros, por la hibridación de las formas y el eclecticismo de prácticas y por la tolerancia en los gustos” (Ariño, 2007:133), una posición más cercana, si no a la sociología británica, sí al menos a la producida por norteamericanos como Richard Peterson y su modelo del omnívoro cultural (Noya, 1998), que viene a ser la versión, si no democratizada, sí al menos masificada y posmoderna, del acceso a los bienes de consumo cultural; no sólo afectando a las teorías del consumo, sino a la experiencia corporal del consumo, dando pistas de las ambigüedades de la experiencia y de los

materiales con que se construye dicha experiencia. Es decir, frente a las formas primitivas de clasificación (el ordenamiento en clanes o colectivos articulados moralmente), y frente a las formas modernas de clasificación (el gusto como símbolo de clase), el rock será escenario de un cambio en los ordenamientos evaluativos, paso a un estadio caracterizado por esa “porosidad de estilos y géneros, por la hibridación de las formas y el eclecticismo de prácticas y por la tolerancia en los gustos”, y estructurado a partir de su producción física y moral –el carácter propio de sus sonidos-, ordenamiento asociado a un estamento o cohorte generacional que estará determinada por las experiencias previas de la guerra –sobre todo en sus predecesores- y las experiencias de la posguerra –en concreto, refiriéndonos al caso británico que nos atañe, el paso de esa infancia gris y en blanco y negro de las privaciones y racionamientos¹³⁶ a la adolescencia de algún modo colorida de la *affluent society* y el *beat boom*.

Si nos adentramos en materia propiamente sónica e intentamos comprender la violencia o efervescencia de la vida sonora y su posible operacionalización simbólica mediante la legitimación y el ejercicio del poder, no podemos dejar de recurrir a la forma en que Jacques Attali atiende al empleo de la música como herramienta del ejercicio del poder. Él señala tres funciones de la música:

“Hacer olvidar a la gente, hacerle creer [y] silenciarla. En los tres casos, la música es un instrumento de poder: de poder ritual cuando se trata de hacer olvidar el miedo a la violencia; de poder representativo cuando se trata de hacer creer en el orden y la armonía; y de poder burocrático cuando se trata de silenciar a aquellos que se oponen” (Attali, 1985:19).

¹³⁶ Roger Daltrey, cantante de los Who, en una entrevista hecha para la realización del documental *Amazing Journey* (2007), recuerda su infancia como si en efecto hubiese sido en blanco y negro. “Cuando pienso en mi infancia a finales de los cuarenta y durante los cincuenta, me parece que hubiese sido un mundo en blanco y negro. Una vida muy espartana. Seguíamos con el racionamiento de alimentos. No había coches en las calles”.

Estas funciones de la música, presentes en Occidente desde el renacimiento, serían los pasos previos a una cuarta función o etapa, una, según Attali, que ya estaría instaurada: la composición. El atractivo mayor de la teoría político-musical de Attali es que, según él, en la música encontraríamos sónicamente un presagio de los cambios a ocurrir. Habría en la música una vocación anunciatoria, “la posibilidad de que una superestructura [la música] anticipe desarrollos históricos, presagie nuevas formaciones sociales de manera profética y anunciatoria” (Jameson, 1985:xi).

“Mozart y Bach reflejan el sueño burgués de la armonía mejor y antes que toda la teoría política del siglo XIX. En las óperas de Cherubini hay un fervor revolucionario raramente atendido en el debate político. Janis Joplin, Bob Dylan y Jimi Hendrix dicen más del sueño liberatorio de los años sesenta que cualquier teoría de la crisis. Los productos estandarizados de los espectáculos de variedades, de las listas de éxitos o del mundo del espectáculo, actuales, son caricaturas patéticas y proféticas de las formas futuras de la canalización represiva del deseo” (Attali, 1985:6)

Esta capacidad de la música, y más concretamente de los ruidos, viene dada porque “con el ruido nace el desorden y su opuesto: el mundo. Con la música nace el poder y su opuesto: la subversión” (Ibíd). Es en gran medida lo que hizo Murray Schafer, al mismo tiempo que Attali, al distinguir entre la producción de sonidos sagrados y seculares, destacando la íntima relación entre ruido y poder, intentando comprender el porqué de la existencia de ruidos no sólo permitidos sino consagrados y la existencia de ruidos censurados e imposición taxativa de silencios. Murray Schafer nos permite pensar la hegemonía religiosa del cristianismo desde la Edad Media hasta la modernidad: el imperio de las iglesias y sus campanas sonantes, colonizando los

paisajes sonoros de las campiñas, y a su vez, como señalábamos con Durkheim, a partir del carácter productivo, creador, que han tenido los fenómenos religiosos, la capacidad de instaurar un sistema auditivo que incorpora, justifica y defiende dicha producción sonora. Si seguimos a Murray Schafer, podemos ir un paso, o estadio histórico, más allá. Podemos pensar las maneras en que se han establecido unas nuevas hegemonías o imperialismos sonoros a partir de la revolución industrial: tendríamos los permisos tácitos dados a las ruidosas fábricas de Manchester, por un lado, mientras que por el otro, como mencionaban Johnson y Cloonan (2009), tendríamos las estrictas y hasta severas ordenanzas o regulaciones urbanas de las actividades musicales públicas. La asociación Ruido-Poder “desciende de los dioses al predicador, luego al industrial, y ahora al locutor (*broadcaster*) y al aviador [y a Pete Townshend, vamos a agregar nosotros, con su “*Poder y Volumen*”] (...) Donde el ruido tenga garantizada cierta inmunidad respecto a la intervención humana, encontraremos un emplazamiento del poder” (Schafer, 1994:76).

A largo plazo –dentro de este mundo de los sonidos, sus permisos y prohibiciones- podemos identificar, o establecer, una evolución o progresión (si se estima este último término menos ofensivo académicamente que el primero) que va, en primer lugar, de la organización religiosa o metafísica (por recuperar el término propio de las distinciones comtianas o saint-simonianas que inauguran la imaginación evolutiva social) y que se manifiesta en esa hegemonía religiosa del cristianismo, desde la Edad Media hasta la modernidad, y que se traduce en la aceptación mágica o fatalista del destino sonoro. En segundo lugar tendríamos a la organización sonora capitalista – con sus etapas que acentúan primero el modelo productivo y luego el modelo basado en el consumo-, que se manifiesta en la hegemonía o imperialismo sonoro de la revolución industrial, y que se traduce en un acatar a los órdenes sonoros con arreglo a los

desarrollos legales instaurados por los estados nación del siglo XIX. En tercer lugar, y ahora vamos a ello, tenemos la forma postindustrial de organizar los sonidos. En este tercer estadio hallamos al rock. Si bien comienza como una forma mercantilizada de ocio y producción cultural, el rock no tarda ni diez años en convertirse tanto en un espacio de innovación tecnológica, acústica y social, como en un emplazamiento del pensamiento y la reflexión científica general y sociológica particular.

A partir de los años setenta, así, vemos que en la sociología anglosajona, después de la revolución cultural que supuso el rock en los sesenta, el “sueño liberatorio” mencionado por Attali, una nueva perspectiva, la que enlaza a la juventud, hasta entonces objeto de análisis a partir de una sociología de la desviación (por ejemplo, Becker, 1971; o Cohen, A., 1955), con las nuevas formas de ocio y organización subcultural (Cohen, S. 1987; Frith 1981; Hall y Jefferson 1976; Hedbidge 2004; Willis 1978a y 1978b), y fundamentalmente con la organización sonora de los espacios y de la actividades dedicadas al ocio y consumo cultural.¹³⁷

En un comienzo, esta nueva sociología, apodada *cultural studies*, vinculó la música a la juventud británica de posguerra como parte de su universo simbólico. El caso más sobresaliente —o más cercano a nuestro objeto— de esta vinculación o identificación simbólico-sonora-práctica con una capa o estamento social, la cohorte británica de posguerra, es el de los *mods*. No obstante, como tribu urbana o subcultura, la de los mods comenzó como una forma de organización estética con la ropa y el peinado. No fue sino “gradualmente y con la popularización que este grupo [a partir del sensacionalismo de prensa entre 1964 y 1965, cfr. el mencionado Stanley Cohen, 1987] acumuló otros símbolos identitarios distintivos (...) el *scooter*, las pastillas, la música”

¹³⁷ La cuestión de la identificación entre música y subcultura, como ya hemos mencionado, fue acertada en los estudios subculturales. Ya cuando intenten hacer una musicología a partir de teddy boys, mods, rockers, punks, desacertarán en su análisis, como bien critica Middleton (1990), Clarke (1990) o el propio Hesmondhalgh (2005)

(Hedbridge, 1976:87). La música funcionó en la subcultura mod como una marca sonora, como un sonido comunitario que es único o que posee cualidades que lo hacen especialmente destacado o identificado por la gente en dicha comunidad, parafraseando de nuevo a Murray Schafer. Esta vinculación postrera del fenómeno mod con la música se hace evidente cuando vemos el caso de los Who y Pete Meaden. Éste –su manager en 1964- los indujo al dandismo mod al comprobar que, a pesar del creciente apetito mod por la música, no había ningún grupo musical británico propiamente mod. El único single que grabaron bajo su mandato, y acreditado al propio Meaden, “I’m the face”/”Zoot Suit” refleja la ética y estética mod, una ética basada en la estética. “Soy el *face*, nena, ¿está claro?”, cantan en “I’m the face”, mientras la melodía suena descaradamente parecida al clásico entre los seguidores británicos del rhythm and blues “Got love if you want it” de Slim Harpo.

Si bien las teorías subculturales acertarán al vincular la dimensión simbólica de la música junto al peinado, la ropa, las scooters, las pastillas, de teddy boys, rockers y mods, no lo tendrán tan fácil al intentar hacer material esa relación. Ésa es la crítica que hace Middleton: que musicológicamente la explicación de la resistencia es desacertada, señalando, en definitiva, que la “teoría subcultural –como otras ramas del folclore o la antropología cultural- tienen poco que decir respecto a la música. Se asume a menudo que su significación opera al nivel de un símbolo general (su negritud, su capacidad subversiva, su exclusividad, etc.); mientras que los detalles de su estructura, las condiciones de existencia de sus géneros característicos, la particularidad de lo acústico como tal, pasa desapercibido” (Middleton, 1990:160). O como señala Jensen, el inconveniente de la perspectiva centrada en los estudios de la música popular de las subculturas y las instituciones sociales es que, con frecuencia, se proporciona una atención menos explícita a las prácticas musicales como música (Jensen, 2010:20). La

música funcionaría como elemento relacional de vinculación –como un gusto o espacio afectivo vinculado a una serie de productos de consumo cultural-, no como un mandato inherente a los ritmos propuestos o las formas de cantar presentes. No que la intensidad no pueda transportarnos a un universo violento –los *Bikers* o *rockers* de Willis (1978b)-, sino que no habría nada inherente en la música –en contra del discurso kantiano, retomando las críticas que van de Nietzsche a Bourdieu,- que llevase a los muchachos o muchachas a un tipo de respuesta condicionada, independiente de las relaciones establecidas entre ellos y la música.

4.2.2.1 Resistencia sonora

Si nos fijamos en la juventud británica de los años sesenta, vemos que mantuvo un tipo de relación muy particular con la música. El uso que de la misma hicieron evoca directamente a la manera en que se objetiva, como apuntamos con las referencias a Durkheim y a partir de él a gran parte de la sociología, un sentimiento colectivo. En este caso, ser *mod* a partir de scooters y esmerados trajes a medida, en un primer momento, y luego ya con el rhythm and blues, como símbolos identitarios, escenifica cómo estas ideas y sentimientos colectivos –la popularización del grupo o subcultura *mod*- cobran conciencia de sí mismos fijándose sobre estos objetos exteriores, “posibles gracias a estos movimientos externos que los simbolizan” (Durkheim, 1992:390), pero que en ningún momento pueden establecerse si no es a partir de esos movimientos externos, el universo relacional, el campo; y en última instancia, como señalaba Stanley Cohen, debido a la visibilización efectuada a partir de la estigmatización llevada a cabo desde los medios de comunicación.

Desde los años sesenta, escribe Murray Schafer, refiriéndose a la revolución industrial y eléctrica y sus efectos, acaece una contra-revolución en la que en varios países comienza a cuestionarse el avasallamiento sonoro impuesto por la industrialización de la vida urbana: “El industrial como Dios ha caído –señala- y su licencia divina para producir Ruidos Sagrados sin contestación ha terminado” (1994:87). Entonces, mientras por un lado podemos tomar estos intentos por presentar formas de resistencia o superación surgidas de la experiencia vivida de la modernidad industrial (imaginando una dialéctica sonora hegeliana), por el otro lado podemos dirigir nuestra mirada a trabajos antropológicos donde se presentan formas de resistencia al imperialismo sonoro occidental. Steven Feld (Feld, 2001; Keil y Feld, 2005) observó la manera en que la forma de cantar, trabajar o estar de los kaluli entra en conflicto con los patrones sociales propuestos por los misioneros cristianos o por el mismo gobierno de Papúa Nueva Guinea. La “interacción acumulativa” (Keil y Feld, 2005:134) de los kaluli, esa forma social que se nutre de distintas capas sonoras superpuestas, y que nos hacen pensar en la metáfora rizomática,¹³⁸ y que según Feld mantiene a través del *dulugu ganalan*, o Lift-up-over Sounding, un contexto social igualitario, cuya producción estética es icónica de la formación social de la que procede, no permite el establecimiento o asimilación de órdenes o direcciones basadas en nociones de autoridad. El poder en los kaluli es un efecto sistémico de la vida social, y su vida social entra en conflicto con las dinámicas de desigualdad propuestas por las formas de autoridad política o religiosa extranjeras. Feld llega a exponer que los kaluli, en su rizomática reacción al imperialismo sónico occidental (sea en su forma de autoridad religiosa o política), ni siquiera se ponen correctamente los cascos (*thick-cupped headphones*), sino que, cuando se les ofrece oír alguna grabación, los llevan

¹³⁸ Deleuze y Guattari (2000:9-29)

algo sueltos, casi caídos y descentralizados respecto a las orejas como centro de atención del casco (2005:140), haciendo interactuar el objeto sonoro que emerge de los auriculares con el resto del contexto sonoro en el que se hallan inmersos, como si no se entregaran del todo a la experiencia subyugante de la sonoridad moderna: no saben oír-rendirse como el oyente occidental que se sumerge en la experiencia totalizadora (de la sonoridad) del volumen avasallador en la intimidad de los cascos o en el espacio general de los altavoces a toda potencia. No tienen los oídos listos o preparados para realizar ningún tipo de escucha estructural, como diría Adorno (2009),¹³⁹ de las llamadas obras o piezas occidentales, ni tienen intención aparente de dejarse llevar por los imperativos de la vida sonora moderna.

Ahora bien, creo que hay, al menos, dos formas de pensar la resistencia sonora. Una, ésta que hemos mencionado, y que es una mirada desde la ecología acústica, atiende a su materialidad. Se trata de una resistencia a formas invasivas de ondas sonoras (sea el ruido de fábricas, o los sermones de misioneros y colonizadores). La otra forma de pensar la resistencia sonora, se hace desde la producción musical, atendiendo a cuestiones estéticas. Es decir, desde la perspectiva estética, la contrapartida a la resistencia sonora sería la sumisión, y puede apreciarse en la construcción de cánones musicales nacionales en el último medio siglo, a partir de la irrupción del rock en las diversas músicas del mundo. Desde esta perspectiva, si bien parte de la juventud británica alzó su voz contra los sonidos de la modernidad, lo hizo adoptando un sonido foráneo. Amor o sumisión, la cuestión estética de la producción musical nos refiere una gran filia a los sonidos originarios del rock'n'roll. La escena londinense de rhythm and blues es el mejor ejemplo de este no resistirse a los sonidos trasatlánticos, de esta

¹³⁹ El problema etnocéntrico de Adorno (más concretamente, podríamos llamarlo problema etnomusicológico-céntrico de Adorno) no invalida su concepto de escucha estructural como *saber oír*: no se trata de saber oír música clásica, sino saber oír lo que se oye, sea rock o samba, o el bosque pluvial o tropical de los kaluli, saber oír y saber estar en y con ese medio sónico.

inmersión en una cultura que a la postre se hará múltiple –o global-, y que, en palabras de Motti Regev, será el *cosmopolitismo estético* o globalización cultural de los sonidos mundiales del rock (Regev, 2007).¹⁴⁰

4.2.3 Homología sonora como vibración al unísono

La producción sonora de la posmodernidad, si intentamos comprenderla, siguiendo a Schafer pero también a la escuela de Birmingham, como una resistencia al imperialismo sónico de la modernidad, nos permitirá pensar al rock como espacio sonoro alternativo al espacio sonoro de la industrialización. Ambos sonidos, el rock o la fábrica, dependen de los desarrollos tecnológicos, económicos y culturales de la modernidad, pero la diferencia radica en la sumisión al aburrimiento o tedio del trabajo fabril, y la insumisión sonora en el divertimento (*fun*, como lo llama Simon Frith al final de *Sound Effects*) del rock como ocio, medio de aculturación o socialización de las nuevas generaciones –de ahí su primera vinculación con la juventud (y error a largo plazo del emparejamiento de la música popular con los *youth studies*, pues el rock no es de la juventud –un estadio biográfico- sino de la posguerra o posmodernidad –un estadio sociológico e histórico).

A pesar de que esta vinculación entre un estrato demográfico y un contexto sonoro puede llevar a error si no se toman todas las variables en juego –principalmente, el paso del tiempo, que nos lleva a identificar un sonido con una cohorte y no con un estado determinado de esa cohorte, como fue la juventud de los sesenta con el rock, cuando en realidad es una identificación a largo plazo entre la generación de posguerra con los sonidos del rock-, lo cierto es que sí podemos hablar del establecimiento de

¹⁴⁰ Un análisis reciente del caso español se halla en Noya, del Val y Pérez Colman (2014).

homologías –o iconicidades (de icónicas) de estilo, como las llama Feld- entre el campo sonoro y el campo social. Podemos incluso hablar de una mimesis entre espacio social y espacio sonoro:

“Los miembros del clan [los *mods*, por seguir con el mismo ejemplo, pero también podría ser un conjunto musical] y las cosas a éste adscritas [los trajes, las motos scooters, o los discos de rhythm and blues y soul, siguiendo con el ejemplo de los *mods*, pero podría tratarse también, en el caso de un conjunto musical, de los instrumentos, los amplificadores, el cableado, las fuentes de alimentación eléctrica] forman, al estar reunidas, un sistema solidario cuyas partes están ligadas y *vibran al unísono*” (Durkheim, 1992:139, subrayado propio).

Esta vibración al unísono de la que hacía mención Durkheim nos llevaría al corazón de las teorías subculturales aplicadas al caso de las juventudes de posguerra y su identificación con universos sonoros que conforman un universo de sentido más amplio, incluyendo las prácticas de consumo y ocio más generales, sean, por ejemplo, las formas de vestir y presentarse a sí mismos. Esta vibración al unísono nos lleva al estilo icónico que menciona Feld, estilo sonoro icónico a la formación social de la que es parte y a la vez constituye,¹⁴¹ y que nos permite establecer posibles homologías entre los mundos de la práctica y los mundos del sonido. No sólo del sonido como objeto de consumo, sonido no sólo como objeto totémico de identificación gregaria –como puede ser en el caso de los *mods*-, sino del sonido como lenguaje común, compartido por músicos, audiencias, industria musical, sonido como lenguaje, pues, y por lo tanto sonido como posibilidad.

¹⁴¹ Hay que recordar que hemos emparejado –en el punto anterior- la producción del estilo sonoro kaluli, tomando las descripciones dadas por Feld, al concepto de habitus bourdiano y de esquema corpóreo merleauPontiano.

Así es como esta manera de “oír con los demás” de los Kaluli, forma inclusiva de entender los inextricables sonidos de la naturaleza y la vida social, constituye un contexto social igualitario y cuya producción estética es, como menciona Feld, icónica de la formación social de la que procede del mismo modo que, como luego veremos, la beatlemania es icónica de la modernidad en la que surge. En ambos ejemplos, con las distancias culturales e históricas pertinentes (más allá de los nexos en común que podamos encontrar en el colonialismo británico-europeo-occidental-moderno de los antropólogos y misioneros, por un lado, y la colonización de las industrias culturales, por el otro) encontramos campos sociales en proceso de constitución, grupos sociales formándose o estableciéndose en oposición a otros grupos o situaciones, en los cuales la vida sonora es inseparable del resto de ámbitos sociales presentes (interacciones, valoraciones, disputas, etc.).

Si un campo social es un sitio de encuentro, de organización o imposición de jerarquías, en el cual se genera un capital por el que consecuentemente se disputa, la dimensión sonora de la vida establece, pues –quizá en el sentido otorgado por Attali (1985)-, un orden con sus silencios e imposiciones, con sus disputas relacionales. Volvamos por un momento al origen del concepto bourdiano de campo: se trata de algo físico –“campo magnético... sistema de líneas de fuerza” (Bourdieu, 2002b:9)-, la ubicación relacional, en su sentido amplio, es decir, incluyendo las dimensiones físicas de espacio, tiempo y sonido, de los sujetos, establece las condiciones del campo y son efecto de las condiciones del campo. El campo sonoro es un campo físico –“las moléculas de aire que vibran producen sonidos”, como señalan Kim y Rowland (2005)- entendible a partir de las dimensiones sociales imbricadas que pone en juego (como delegaciones o mediaciones técnico-tecnológicas). De este modo, el campo del rock se constituye, incluyendo no sólo a los músicos y personal de las discográficas y los

compradores de discos y entradas a conciertos sino a la misma mediación técnico-tecnológica (electrificación, amplificación, grabación, espíritu estético o moda, soporte de reproducción, tanto el disco como el tocadiscos o radio, prensa y literatura musical), incluyendo la mediación simbólica transportada o traducida (el valor que se genera en torno a dichas sonoridades, desde un binomio valorativo rastreable en las formas elementales de la vida sonora inicial hasta el calidoscopio conceptual de las vanguardias musicales), teniendo en cuenta además las posibles formas de asimilación (desde la resistencia al estilo kaluli a oír a solas en detrimento a oír con los demás, hasta el contagio febril de la beatlemania, así como el rechazo punk hacia las formas hegemónicas de la cultura pop).

Este “oír con los demás” es hasta cierto punto un mundo vivido semejante a la interacción musical descrita por Schütz (2003). Tanto en la recepción como en la producción o presentación, hay que oír conjuntamente. La presencialidad de los fenómenos sonoros (ni siquiera la esquizofonia, como alteración de la relación entre producción sonora y contexto sonoro a partir de la mediación tecnológica, elimina la presencialidad, únicamente la desplazaría) requieren de la disposición concreta para asimilarlos y actuar a tiempo de ellos. El mismo tiempo o tiempo compartido del fenómeno musical, del que hablan los fenomenólogos,¹⁴² es la evidencia de un punto de contacto entre el mundo sociocognitivo y el mundo sonoro. En última instancia podríamos decir que la música, en tanto que organización de los sonidos, es ese punto de contacto entre sonidos y vida social. Sea el habitus musical o sea el habitus kaluli, entonces, ambos se entamarían en la vida social, tomando como referencia lo acaecido en el espacio ecológico sonoro. Es decir, las formas de ser, estar o hacer que tienen que

¹⁴² Y aquí me refiero no solamente a Schütz (2003), sino a sociólogos más cercanos a la etnometodología que, sin desarrollar el aparato teórico fenomenológico de manera explícita o satisfactoria, han trabajado sobre fenómenos musicales como punto de contacto social en un marco temporal; sea Howard Becker (1971) con el jazz o H. Stith Bennet (1980) con el rock.

ver con el mundo sonoro –sea el espacio musical nuestro de la modernidad posindustrial, o el espacio acústico ecológico kaluli en el que se desarrolla el *dulugu ganalan*- se ajustan o coordinan semántica y físicamente, coordinación de los tiempos interiores y exteriores que ponen de manifiesto la existencia de un espacio objetivo, el campo sonoro. Ahora bien, ¿puede este punto de contacto, que es la música, suponer algún tipo de isomorfismo entre el campo sonoro que –a priori- se establece y el espacio social en el que –también a priori- acaece? ¿Pueden darse inversiones en esta más que posible relación, de manera que el campo social se establezca a partir del espacio acústico en que acaece?

La homología entre el campo social y el campo sonoro se da tanto a nivel físico como simbólico. Es un ajuste sociocognitivo por un lado, semejante a los ordenamientos del habitus a ciertos marcos o límites de la conducta, semejante a las limitaciones –legales, morales, consuetudinarias e incluso espontáneas- que se imponen a los actos cuya producción sonora, o cuyos efectos de dicha producción sonora, se anclan en un universo de significado negativo –respecto a esas limitaciones. Y es un ajuste sonoro-temporal por el otro, un ordenamiento de los procesos temporales según diversas intensidades sonoras y los elementos humanos y no-humanos que producen o están detrás de dicha producción sonora.

Uno de los casos de homología entre campo sonoro y campo social que tenemos en el rock, y al que volveremos, se da en la relación entre la música en directo y disco grabado: desde el punto de vista meramente sónico, si uno fuese estricto en su escucha, difícilmente encontraría “igual” la música de un concierto con la de un disco, aunque se trate del mismo conjunto o artista y de las mismas canciones: son sonoridades

independientes pero homólogas.¹⁴³ Desde un punto de vista de la estructura u organización sonoras, sin embargo, la homología del rock entre disco y directo se da desde un principio, y, en la música en general, desde el momento en que tenemos sonidos grabados. Los campos de la actividad de Thomas Turino (2008) señalan también la relación de semejanza o consonancia entre la música grabada y la música actuada.¹⁴⁴ Hasta el advenimiento del sonido grabado, las homologías entre el campo social y sonoro serán posibles a partir de la notación musical, a veces como metáforas de la representación del tiempo –cuando leídas esas notaciones o partituras-, a veces como tiempo propiamente actuado o vivido –cuando ejecutadas, dichas partituras. En todo caso, como señala Ramón Ramos Torre, “entre un discurso musical y una estructura social hay claros isomorfismos temporales, o, lo que es lo mismo, identidad de forma entre el tiempo que estructura las relaciones sociales y el tiempo que estructura los distintos productos culturales (Ramos Torre, 2010:261). El disco, como estructuración temporal de un producto cultural, puede llegar a ser una traslación casi literal de una cierta estructuración social. En el caso que aquí nos interesa señalar, la estructuración homóloga entre el disco y el directo emergerá luego de la aparición de los discos conceptuales, aunque, en nuestro caso (los Beatles, Kinks y Who) no será una estructuración inmediata: será, como tendremos ocasión de ver y oír, recién con el álbum *Tommy* de los Who (1969) –posterior al *Sgt. Pepper’s Lonely hearts Club Band* de los Beatles (1967), al *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* de los Kinks (1968), o el mismo *Sell Out* de los Who (1967)- cuando podamos hablar de un claro isomorfismo entre el álbum y el concierto. Durante 1969 y 1970 los conciertos de

¹⁴³ Confrontar el análisis que hace Rubén López Cano, en “Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana” (2011), sobre las versiones o covers, cómo se da una cristalización con el sonido grabado y cómo ello altera la naturaleza de las canciones. Volveremos sobre ello.

¹⁴⁴ Recordemos al tercer campo de actividad musical, el de la grabación de “alta fidelidad” o *High Fidelity*. Con esta categoría, Turino intentaba referirse a las grabaciones que pretenden ser índices o icónicas de una actuación en vivo.

los Who incluirán la representación completa de *Tommy*. A su vez, los discos, como espejo de su época, en la memoria, u oído colectivo -como lo llama Hormigos (2014)—, quedan anclados a su momento histórico (por ejemplo, recurriendo a Proust, la manera en que usamos la música para significar un evento: por lo general, usamos, significamos o interpretamos la canción del momento, de modo que luego la canción quede anclada al evento y el evento nunca pierda su situación en el espacio histórico),¹⁴⁵ pero, como veremos con los discos conceptuales, los discos también poseen la capacidad de referirse a cosas, hechos, ideas o momentos históricos, y de hacerlo de forma muy precisa.

Siguiendo a Elias (1987) o al propio Panofsky (1986), podemos ver que la organización de las estructuras mentales que generan las nuevas obras sonoras está íntimamente ligada a la modernidad acústica mencionada por Murray Schafer, y así como entre los sonidos del rock (el acople o *feedback*, por ejemplo) y los sonidos de la modernidad (las sirenas de las fábricas, o lo telares) hay una relación directa de influencia que se plasma tanto en los discos como en los directos, también existe un *principio regulador del acto* (Panofsky, 1987:31) o fórmula que rige el principio de la creación (Bourdieu, 2002:58) generador de las obras y que viene determinado, por un lado, por las formas organizativas de la industria musical (Peterson, 1990) a su vez dependientes de las formas organizativas de las empresas del sistema capitalista moderno (la producción discográfica en serie a principios de los sesenta, por ejemplo, descrita por Simon Frith, 1980 y 1981), y viene determinado, por el otro, por la

¹⁴⁵ Hace poco asistí a una boda. Antes del baile proyectaron un video hecho por amigos y familiares de los novios. En el video se veía a estos amigos bailar al compás de una canción que me era desconocida. A los pocos días empecé a oír esa música en comerciales televisivos. Habían hecho el video con la canción de moda más reciente —y que yo desconocía por carecer de una vida social nocturna reciente que me lleve a discotecas o garitos. Así, la boda, la canción y el momento histórico, quedarán enlazados en dicho oído colectivo (Hormigos, 2014) como si de un anclaje histórico emocional se tratara.

ideología renacentista del arte occidental y la figura del genio creador (Bourdieu, 2002a; Keightley, 2001).

4.3 El oído: de escucha social a la individualización sonora

En el corazón de la teoría del oído social y posibilitado a partir de las nuevas tecnologías de reproducción se halla el acto contemporáneo de escucha musical. Luego nos adentraremos con algo más de detalle en la historia propia de la industria discográfica (cfr. el punto **7 Tecnología e industria musical**) así como intentaremos aplicar nuestra escucha particular (en toda la **Parte III**). Aquí quiero detenerme en uno de los supuestos que asumo en este trabajo: el que uno de los efectos de este nuevo tipo de experiencia sonora es la individualización de dicha experiencia en la figura del oyente. Como en toda encrucijada sociológica que se precie, estamos una vez más ante la presencia de la experiencia individual a partir de un marco colectivo. El oyente tal como lo conocemos hoy en día, con esta nueva dialéctica individual-colectivo enraizada en los adelantos tecnológicos producidos en los medios de reproducción, se hizo posible a mitad de los años 50 del siglo pasado. Hasta entonces la experiencia musical no podía dejar de ser colectiva: el concierto, la familia alrededor de la radio o el tocadiscos o el piano, o el *jukebox* o gramola en un establecimiento público; y sólo era individual en la medida de las posibilidades de contar con un dispositivo de reproducción para uno mismo: contar con los medios económicos que le permitieran disponer a gusto propio de una radio o tocadiscos para sí solo.

El advenimiento del transistor portátil, padre del *walkman*, abuelo del *discman*, tatarabuelo de la múltiple música portátil actual, rompió el imperialismo serial que ejercían los altavoces de radios o tocadiscos. Se trataba de una experiencia sonora

individualizante. De la escucha grupal a la escucha individual que permiten las tecnologías radiofónicas como mediadoras (Negus, 1996:75) hay una culminación de la deslocalización de la música. La mediación como transmisión es la que ayuda a la esquizofonia de la modernidad. La negación del imperialismo sónico no se dio únicamente como un aislamiento (físico, geográfico, cultural) o una resistencia, sino también como una intensificación o superación: los cascos dejan afuera el sonido ambiente al precio de saturar los oídos.

Adorno fue uno de los primeros teóricos en sociología en reconocer y preguntarse por un nuevo tipo de constitución de subjetividad oyente. Escandalizado por el imperio emergente de la industria cultural del entretenimiento, y escandalizado con las formas musicales que la industria cultural norteamericana estaba empleando –lo que él llamó despectivamente y englobando en un mismo conjunto *jazz* (Noya, 2011)-, Adorno se vio movido a establecer una categorización de oyentes, inaugurando una brumosa tradición de confundir el objeto con el sujeto, la manipulación comercial y la autenticidad, y que a la postre acabaría por consolidar las teorías de la homología estructural en la producción y consumo promovidos por las industrias culturales en la academia francesa (Pierre Bourdieu, Antoine Hennion), británica (Stuart Hall, Paul Willis, Dick Hebdige, Simon Frith) y estadounidense (Richard Peterson, Howard Becker) o española (Antonio Ariño).

Adorno agrupó a sus “oyentes” en función de la relación establecida con la música a partir de un conocimiento objetivo de la verdad detrás de dicha música percibida y a partir de dicha música como obra, objeto cerrado en sí, acabado. Por nuestro objeto, el rock, el cual se trata, como señala Frith (1980), de un medio masivo de comunicación, nos debería interesar la atención que Adorno hubiese prestado, o podido prestar, a los oyentes no de obras en sí sino de medios de comunicación, sean

radios o tocadiscos (por pensar en las tecnologías de los años 60). Es decir, a los oyentes enfrentados a los campos de actividad musical mediados por la grabación o esquizofonia (y prestando atención, claro está, la homología que surge entre grabación y directo). Este tipo de oyente, teniendo en cuenta su tipología (Adorno, 2009), encuadraría, entonces, bien como variación del “oyente estético” (u oyente resentido), o bien como “oyente entretenido”. Este último es efecto de la industria cultural, e incluiría a la generación rock, la cual se hallaba socializada sónicamente en un mundo constituido por radios, tocadiscos, cine sonoro y la emergente televisión –estado de desarrollo de la industria musical que se constituiría como el marco de oyencia del oído social de la modernidad.¹⁴⁶

Deberíamos distinguir, en esta búsqueda del oyente individualizado, entonces, entre el oyente frente a la obra –que es lo que hace por ejemplo Peter Szendy (2003) en su historia del oído melómano- y el oyente frente a la mediación. Distinguir como hace Feld al oyente frente a la dialéctica de los objetos sonoros.

4.3.1 El oído sociológico de la antropología sonora

Cuando Steven Feld analiza la interpretación musical, señala que “toda estructura sonora musical se halla estructurada en dos sentidos: existe a través de construcciones sociales, y adquieren sentidos a través de interpretaciones sociales” (en Keil y Feld, 2005:85). El surgimiento de un oyente, como el de toda individualidad, ocurre como la encarnación de unas circunstancias en las que pueden participar diversos

¹⁴⁶ Sobre este marco de oyencia dependiente de un estado de desarrollo tecnológico preciso: cuando Corey Harris, músico de blues, entrevistado para la película documental sobre música blues *Feel Like Going Home*, dirigida por Martin Scorsese y escrita por Peter Guralnick (2003), habla sobre Robert Johnson, señala el hecho de que su música (la de R. Johnson) suena a catálogo discográfico incorporado. No lo dice literalmente así, Harris dice que nota –*I can tell*– que Johnson es de los primeros que han oído discos y los han incorporado a su música (Johnson grabó a mediados de los años 30). Corey Harris dice que nota que Robert Johnson tenía *big ears*, orejas u oídos bien grandes, intentando poner el énfasis en la capacidad de sacar un sonido y un sentido a partir de una escucha mediada por la tecnología de grabación.

actores o agencias, pero que dependen de la interacción colectiva (interacción como *entramadora*), la cual es la que sitúa a los actores en sus posiciones. Desde Durkheim y su definición del hecho social (incluso antes, desde la época de su tesis doctoral *De la división del trabajo social*) la sociología adoptó como uno de sus presupuestos básicos el que la individualidad es efecto de lo colectivo, lo social. El oyente, sea de música clásica en auditorios o salas de conciertos, de música rock en bares o estadios, o de música electrónica, sea en Goa o en reproductores mp3 con sus respectivos auriculares, siempre llega a esa posición de oyente como último paso de una serie de acciones diferidas. El oyente se enfrenta a procesos o delegaciones técnicas que incluso pueden llevar muchos años de existencia (sean partituras, músicos, instrumentos, editores, dueños de salas de conciertos, trabajadores informáticos o ensambladores de equipos o instrumentos de música, publicistas, emprendedores o pares que recomiendan tal o cual música o dispositivo). El oyente, que llega entonces a esa posición como efecto de delegaciones técnicas que le anteceden y con las cuales interactúa, no es sin embargo un oyente pasivo *a la* Adorno, subyugado ante la técnica y la industria de cultura de masas de la modernidad (la escucha fácil o *easy listening*, alienación individual y manipulación de masas), o vasallo de la iglesia y la corona medieval asistente a rituales y actos en los que su apreciación o experiencia de las acciones musicales se remite a la pasividad o fatalismo del feligrés tranquilo; no lo es porque el oyente –de música moderna o antigua, de música europea o polinesia- es, como en el caso de los *mods*, un participante, y lo es a partir de su disposición corporal que lo convierte en un actor auditivo y sonoro.¹⁴⁷ El oyente, como participante, actúa desde un esquema corpóreo

¹⁴⁷ El caso de la audición como actividad que se enfrenta a mediaciones o delegaciones previas, en tanto que asociaciones, como las llama Bruno Latour, es un ejemplo a todas luces de cómo la teoría del actor red puede desarrollarse y complementarse con la teoría del habitus corporal bourdiano o del hábito fenomenológico. Como mencionaba Raúl Sánchez García, “en el proceso de adquisición de sentido y maestría en una actividad corporal [en este caso, la escucha] ciertos aspectos de la noción de habitus (...)”

que lo sitúa en un mundo con unas coordenadas determinadas, y son estas coordenadas o parámetros físicos y sociales –esa delegación o historia heredada- las que lo educan en una predisposición ante los fenómenos sonoros y acciones musicales, que se traducen en *movimientos interpretativos* (Keil y Feld, 2005:86). Que luego se coloque en uno de los extremos del rango de posibilidades, un adorniano alienado o un bajtiniano carnavalesco, dependerá del caso.

Lo que Steven Feld afirma es que el consumo musical se da entonces en una interrelación entre la dialéctica de los objetos sonoros por un lado (por ejemplo, lo musical y extramusical, o el texto y la representación del objeto sonoro) y los movimientos interpretativos del oyente, que localiza el objeto sonoro, lo categoriza, lo asocia, reflexiona sobre él o lo evalúa. Esta interrelación, entre objetos sonoros identificados como acciones musicales y los pasos interpretativos dados por el oyente, es la que como efecto individualiza al oyente.

Dialéctica de los Objetos Sonoros	Movimientos Interpretativos del Oyente
Musical-extramusical	Locacional
Texto-Representación	Categorico
Estructura-Historia	Asociativo
Código-Mensaje	Reflexivo
Mental-Material	Evaluativo
Formal-Expresivo	

Basado en Feld (Keil y Feld, 2005:86)

El esquema propuesto por Feld nos sirve para comprender las posibles maneras en que el oyente, de manera activa, se relaciona con objetos del mundo sonoro. Por un

deben considerarse más como un logro práctico en interacción que como una adquisición pasiva de los agentes” (Sánchez García, 2008:228).

lado: las diversas dialécticas que estructuran la naturaleza de los objetos sonoros, y por el otro: los movimientos que lleva a cabo el oyente. Atendiendo al oyente: el movimiento *locacional* sería la ubicación de la acción musical en un campo subjetivo de gustos y pareceres en función de la situación del oyente. Feld habla del caso del himno estadounidense ejecutado en una escala menor y cómo lo podría interpretar/oír un veterano de guerra o un inmigrante. En nuestro caso particular del rock británico de los años sesenta, podemos ver en la incorporación previa del blues y el rock'n'roll estadounidenses las bases sonoras del campo del rock que se establecerá a mediados de los sesenta. Este campo, consagrado de la mano de los grupos compositores (frente a los que únicamente hacían *covers* o versiones), será una prolongación acústica de ese viejo blues y rock'n'roll. Para los oyentes británicos del rock –sus músicos, sus audiencias, los críticos, las tribus como los mods, etc.-, esta nueva música, con todas las diferencias que podamos encontrar, era vista y oída como perteneciente a los mismos géneros de los que evolucionaba.¹⁴⁸

El oyente también puede *categorizar* el objeto sonoro, relacionándolo con clases de cosas. Siguiendo el ejemplo propuesto por Feld del himno norteamericano o la “Spangled Banner” en una escala menor, deberíamos preguntarnos por cómo un oyente podría categorizarlo como un himno, una canción patriótica o una simple parodia. Más adelante nos centraremos en el fenómeno *cover* (cfr. los puntos **8.2.2 Las versiones (o covers) como afirmación de otredad**), aquí sin embargo me gustaría usar un ejemplo de cómo podría el oyente categorizar una canción a partir de su replicación. Pienso en el caso del grupo californiano Love, quienes en 1966 grabaron una versión de “My Little Red Book” compuesta por Burt Bacharach y Hal David, y que había sido grabada un año antes por los Manfred Mann. Bacharach mostró públicamente su desaprobación,

¹⁴⁸ A no ser el caso del Eric Clapton –en tanto que purista del blues- para quien, en cambio, casi nada de lo que se hacía en suelo británico podría considerarse blues o una progresión natural del mismo.

alegando que el grupo Love había alterado los acordes de la canción. Como en la “Spangled Banner” comentada por Feld, pero al revés, los Love hicieron –un poco por accidente- una versión con el acorde de base en un tono mayor –cuando la canción original partía de un acorde menor. Para Bacharach fue una parodia de una canción suya, más que otra cosa. Para nosotros, tomando en cuenta la dialéctica posible entre el texto y su representación, y más allá de la habilidad de adaptar una canción –repito, cfr. el punto 8.2.2 donde se discute, junto a López Cano (2011), cómo pueden darse distintos tipos de versiones según se cambie en mayor o menor medida la idea o concepto o sonido original-, en la replicación efectuada por Love oímos por un lado cómo oye el grupo, y oímos por el otro cómo oye Bacharach esta replicación y cómo la entiende o categoriza (negativamente).¹⁴⁹

El oyente puede también *asociar* lo escuchado a una imagería visual, musical o verbal. Siguiendo el caso del himno estadounidense y su transformación al ejecutarse en una escala menor, podría llevar a alguien a pensar en ciertos usos heterodoxos de la bandera nacional estadounidense, como la imagen de Larry Flint desnudo salvo el pañal que lleva, hecho con la bandera. En el caso del rock, tenemos a “Norwegian wood” (1965) de los Beatles o “Paint it black” (1966) de los Rolling Stones, cuyos usos del sitar en ambos casos, dentro de la dialéctica musical-extramusical de los objetos sonoros, escenifica el surgimiento del orientalismo dentro del rock. Este orientalismo, como parte de una dialéctica, se asocia al origen de la psicodelia. El oyente también puede *reflexionar* sobre el carácter político o condiciones sociales de lo escuchado (el impacto de la obra de Bob Dylan), o incluso realizar movimientos interpretativos *evaluativos*, que conviertan la pieza oída en algo gracioso o irrespetuoso (¿cómo podría

¹⁴⁹ “Habíamos visto la película *What’s New Pussycat* en el Teatro Chino y nos gustó la canción. No habíamos oído la canción en la radio así que básicamente yo estaba tocando la canción de memoria. Como resultó ser, la canción estaba en un acorde menor. No lo sabía. Yo la tocaba en un acorde mayor, que es completamente distinta de cómo Bacharach la escribió. Creo que él odió nuestra versión” (Johnny Echols, guitarrista de Love, citado en Sandoval, 2001:9).

haberse oído en Reino Unido la versión que los Who grabaron de “Land of hope and glory”, de haberse finalmente publicado?).¹⁵⁰

Los *movimientos interpretativos* nos ayudan a pensar y complementar esa vieja máxima sociológica, que va de Marx (1970) a Mauss (1979), que señala que la conciencia, como experiencia individual de la existencia, deriva de la vida colectiva. La forma de oír las acciones musicales es un encuentro entre la posición del oyente, su trayectoria y biografía, sus disposiciones adquiridas, y la naturaleza dialéctica de los objetos sonoros, las acciones diferidas presentes en el objeto –los materiales y técnicas con que se ejecuta o reproduce, la biografía de los ejecutantes, las formas estéticas en que está basada la obra, o incluso los campos de actividad musical descritos por Thomas Turino (2008).

4.4 El método de los sonidos

Si buscamos la relación que se da en el rock de los sesenta, y más precisamente en lo que será nuestro caso –los Beatles, los Who y los Kinks-, entre la producción discográfica y su presentación en vivo, es decir, entre los campos de actividad musical de la actuación (*performance*) y de la grabación (*recording fields*), como lo señala Turino (2008), nos vemos en la obligación de llevar a cabo una arqueología sónica. La manera efectiva de hacer una arqueología sónica es, sencillamente, acceder a los registros sonoros. De los años sesenta tenemos cientos, si no miles, de horas de material grabado que son actuaciones en vivo con las que comparar la producción discográfica.

¹⁵⁰ Grabada con la intención de incluirla en el Ep *Ready Steady Who!* (1966), vio la luz en la reedición de 1995 del álbum *A quick one*, original de 1966.

La arqueología a la que me refiero en este caso, no es la de la búsqueda de dichas fuentes, sino al trabajo de análisis a partir de ellas.¹⁵¹

En un principio, dicha arqueología puede configurarse con el acceso a grabaciones en directo (grabaciones tanto oficiales como *bootlegs*), así como con grabaciones de tomas falsas o tomas que luego fueron definitivas, pero sin el agregado de *overdubbings*. A partir de ahí, podemos comenzar a entablar una relación de vinculaciones sonoras entre el disco grabado y su presentación en vivo. Hace unos años (Pérez Colman, 2010a), tratando, precisamente, sobre el sonido del rock, puse de manifiesto la dificultad que al oído representa intentar imaginar un sonido a partir de su registro histórico, y que, de algún modo, presagiaba la posibilidad de teorizar la homología sonora entre producción discográfica y ejecución musical.

Hay pues una cuestión técnica que se coloca en primer lugar en el orden de la arqueología sónica, y es: los sonidos grabados a los que tenemos acceso –producción discográfica de estudio, producción discográfica en vivo, o *bootlegs*– no son sonidos inocentes o imparciales. Todo registro sonoro implica una mediación tecnológica determinada, y la misma siempre implica que el objeto de grabación –lo grabado– se constituye tanto con una tecnología –micrófonos, cableados, formato analógico o digital, etc.– como con una técnica –una metodología de colocación de los micrófonos, por ejemplo, si es una grabación más o menos planeada, incluso si es una grabación desde el *soundboard* o mesa de mezclas, con la relaciones que implicaría entre músicos, ingenieros o técnicos de sonido, “pipas”, etc., o si se trata de una grabación hecha desde la audiencia, caso en el que la colocación de quien lleve la grabadora portátil implicará un ángulo de recepción acústica preciso en detrimento de las posibilidades de mezcla permitidas a partir de una mesa de sonido o *soundboard*.

¹⁵¹ Dar con nuevas grabaciones es un trabajo de investigación aparte. Una cosa es rastrear un mercado o espacio de disponibilidad e intercambio de material grabado (legal o informal), y otra cosa es la labor de búsqueda de nuevos registros, hasta ahora “perdidos” o “desconocidos”.

Luego tenemos que enfrentarnos con una mediación posterior a la técnica y tecnológica, y me refiero a la transmisión o camino que hace la grabación desde su origen hasta nuestro encuentro arqueológico con ella: se trata de una doble mediación, en realidad, la del paso de un medio a otro –de una cinta a la otra, por ejemplo-, con la consecuente pérdida de calidad sonora, y la del paso del tiempo. Se trata de una cuestión que afecta sensiblemente al objeto sonoro tanto como las formas en que se graba y los medios con que se hace (las mediaciones mencionadas).

Pienso en dos ejemplos concisos, dos grabaciones históricas pertenecientes a nuestros casos de estudio, que ilustran claramente a qué me refiero con estas mediaciones. Tenemos a) la grabación de la última estancia de los Beatles en el “Star Club” de Hamburgo, en diciembre de 1962 y b) la grabación del concierto de los Who en el “Civic Auditorium” de San Francisco de diciembre de 1971.

Los Beatles en el “Star Club”	Los Who en el “Civic Auditorium”
En este caso, se trata de una grabación hecha con una rudimentaria (para nuestros días) grabadora de cinta magnetofónica de un solo micrófono, colocado en algún punto de la sala. ¹⁵²	En este caso, la grabación fue hecha desde el <i>soundboard</i> o mesa de sonido.
Si bien la grabación se hizo a finales de 1962, la cinta donde se grabó pasó casi quince años a la sombra –hasta que comenzó a comercializarse en 1977-, ¹⁵³ con el deterioro que el paso del tiempo supuso para la cinta analógica y por consiguiente al sonido: hoy día tenemos esa grabación pasada primero a vinilo	Si bien el punto anterior debería asegurarnos una <i>fidelidad</i> o calidad sonora respetable –contrastada además con el hecho de que algunas canciones sueltas de dicho concierto emergieron en la discografía oficial a lo largo del tiempo-, el caso es que las versiones <i>bootleg</i> existentes de este concierto se basan

¹⁵² Desconozco (y no sé si es posible llegar a saberlo) en qué lugar está emplazada la máquina con que se grabó.

¹⁵³ *Live! At the Star-Club in Hamburg, Germany; 1962*, The Beatles, Lingasong (1977).

y luego a formato digital, pero por mucho truco de laboratorio sónico que le apliquemos, no puede sonar con la misma <i>fidelidad</i> con la que habrá habido de sonar al poco de ser grabada. ¹⁵⁴	en una grabación que, más que el paso del tiempo sobre la fuente original, como es el caso de la grabación de los Beatles en el “Star Club”, hay un deterioro sonoro producido por la pérdida de claridad que representa el haber estado pasando la grabación de cinta en cinta, pasaje que ha sumido el sonido en un siseo continuo que sumerge y distorsiona todo el concierto. ¹⁵⁵
---	--

Con estos dos ejemplos queda claro, en una arqueología sónica del rock de los sesenta, cómo intervienen diversas mediaciones técnicas, tecnológicas, temporales (o de deterioro temporal), y de traspaso o traslado de una cinta a otra (que de algún modo implica también una dimensión temporal sin ser necesariamente el mismo paso del tiempo el origen de la mediación sonora).

Ahora bien, queda una mediación más por mencionar. Aunque está implícita en ese paso del tiempo que deteriora y que pasa de mano en mano, y es la red que se va tejiendo a medida que circulan las grabaciones –sea en el formato que sea, discográfico o bootleguero: evidentemente hay una actividad que depende del mismo estado del campo, y en nuestro caso del rock británico de los sesenta, del campo de rock británico de los sesenta, con la estela arqueológica que implica: para que circulen grabaciones se requiere toda la mediación industrial, incluyendo en ella a los llamados creadores de

¹⁵⁴ Esto no quita que algún día se desarrolle la tecnología precisa que logre recomponer un sonido más cercano al original (del mismo modo que se digitalizan y mejoran las películas de Chaplin, por ejemplo).

¹⁵⁵ En algún lugar se guarda la versión original de esta grabación, o una copia en buen estado, pues con el paso de los años algunas canciones de este bootleg han aparecido en distintas recopilaciones de los Who, y en ellas se percibe claramente un sonido mucho más claro que el del bootleg circulante. Por ejemplo, en la compilación *Thirty Years of Maximun R&B* (1994) aparece una versión de “Bargain” de dicho concierto. Una cosa más a mencionar, y que por los tiempos se ha quedado relativamente fuera de este trabajo, es cómo puede afectar a la producción musical la ingesta de diversas sustancias. En la biografía de Keith Moon –baterista de los Who- Fletcher menciona cómo, después de tres noches de excesos en Los Angeles, Moon llega a San Francisco en un estado comatoso, debido a una ingesta equivocada de sedantes en lugar de estimulantes con los que superar la resaca, y es bajado del avión en silla de ruedas, y administrado, a mitad de show, ante su errática ejecución musical, una inyección de cortisona (Fletcher, 2005:300-1).

sentido, que, como figuras del campo son parte de la industria cuando son parte de la prensa¹⁵⁶ e incluyendo también, por supuesto, a las redes de seguidores.¹⁵⁷

Una vez obtenidas las grabaciones, y tenidas en cuenta las posibles mediaciones que intervienen en el camino arqueológico hasta nuestras manos, llega la pregunta: estas grabaciones, como puesta en escena que nos presentan los *bootlegs* o ediciones discográficas de presentaciones en directo, ¿qué nos demuestran? ¿Qué nos traen? Independientemente de lo que pueda querer decir quien hace circular la grabación –sea la voluntad mercantil de la discográfica o un mercado negro, o la voluntad artística de los músicos (tal vez orgullosos de cómo tocan), o la voluntad gregaria, de compartir su gusto o afinidad, de los seguidores-, esas grabaciones nos traen el repertorio musical –o parte de él- de un grupo de rock en un momento determinado. Sea en sus directos, o en el estudio de grabación (como toma falsa o canciones que no llegan en su momento a ver la luz discográfica).

Ese momento determinado de la grabación o recogida acústica se constituye con relación a la biografía del conjunto musical. Veremos luego que en la historia del rock de los años sesenta los grupos atraviesan una serie de etapas con relación a la industria musical: si han firmado con una discográfica o no, y si se han consagrado. Esto es, las grabaciones de conciertos nos traen números que pueden pertenecer a un grupo que aún no ha firmado, o que sí ha firmado con un sello discográfico y ha grabado discos.¹⁵⁸ En este sentido último, el repertorio del directo mantiene una cercana vinculación con la discografía o material grabado que llevan a cuestas. Tenemos un ejemplo de esta

¹⁵⁶ Cfr. la teoría de los campos de producción cultural aplicada a la prensa rock por Lindberg et al. (2005).

¹⁵⁷ Actualmente en Yorkshire, Reino Unido, por poner un ejemplo, hay un mercadillo circulante de discos –ahora son cd's y dvd's- y parafernalia vinculada al rock –libros, posters, etc.- donde se hace material esa red de seguidores.

¹⁵⁸ Es de importante relevancia señalar que, por la naturaleza histórica de nuestro objeto, y el desarrollo tecnológico al cual es contemporáneo, las grabaciones –con lo costosas que eran en su momento- suelen ser de *recording artists*, o si no lo son al momento de grabarse, lo han tenido que ser posteriormente. Pues la fama lograda, luego, es la que habría mantenido una red de transmisión de dichas grabaciones con independencia de su calidad y consagración discográfica.

relación, entre los campos de actuación y grabación, en la siguiente entrevista hecha a George Harrison después de un concierto con los Beatles:

“**Kane:** La guitarra que (...) estás tocando ahora tiene doce cuerdas. En el concierto antes de tocar “If I fell” la has cogido y has dejado la otra. ¿Por qué?

Harrison: Porque suena diferente (...) Obtienes este sonido tan particular; escucha, es más alto. Y como es una guitarra eléctrica aún suena mejor. Yo uso las mismas guitarras en el estudio y en el escenario, así que tengo que dejar una y coger otra, según convenga” (Kane, 2007:85).¹⁵⁹

Y aquí es donde podemos plantear la pregunta, en el marco de la teoría del oído social, por la relación que se da entre los discos grabados, como obras, y los directos, como representación de dicha obra. El rock no es el único género musical grabado, pero sí uno de los primeros en constituirse como un campo de producción cultural post-tecnologías de grabación, y esto genera un nuevo tipo de obra.¹⁶⁰ Mientras que las músicas previas a la constitución de la industria musical –la música occidental del siglo XIX, por ejemplo, en su vertiente culta, como la obra de Beethoven o Wagner, o en su vertiente popular, como el Vodevil o el cabaret- son grabadas y comercializadas discográficamente una vez que se alcanza dicho estado de desarrollo económico-tecnológico, el rock por su parte mantiene una inextricable relación de necesidad con la industria discográfica: el miedo que Adorno tenía de que la música, esa música previa a la industrialización discográfica, menoscabase su actividad comunicativa y

¹⁵⁹ Entrevista hecha por Larry Kane a George Harrison después de los conciertos dados por los Beatles en el Maple Leaf Garden de Toronto el 7 de septiembre de 1964.

¹⁶⁰ Sobre el rock y las tecnologías de grabación, cfr. el punto **7 Tecnología e industria musical**. Sobre la producción del rock como obra, cfr. el punto **3.4 El canon de las obras consagradas como audición estilizada**.

revolucionaria al comercializarse,¹⁶¹ explota, estalla, pues lo que se hará evidente a partir de los años sesenta es que ese hacer mercancía a la música es una forma de hacer revolución: se trata de una inversión de los valores del capitalismo. Lo que parecía inocuo desde un punto de vista estructural, esa industria del entretenimiento que tanta náusea daba a Adorno, es un nuevo estado de desarrollo cultural que permitirá, entre otras cosas, por ejemplo, volverse sobre la misma industria discográfica –el caso de *Lola versus Powerman* de los Kinks, en el que se ataca a la propia industria discográfica.

¿Qué relación hay pues entre los discos y los directos? ¿Es el disco una forma de dar testimonio de lo que un grupo está tocando? ¿Es el directo en cambio una representación del disco como obra? ¿Suenen igual los discos que los directos? Rubén López Cano (2011) ha recogido parte de estas preguntas en lo que llama la ontología de las canciones en la música popular. Su artículo analiza la naturaleza de las versiones o *covers* y su relación con los originales. Aunque no menciona la *esquizofonia* de Murray Schafer, su inquietud por la relación entre canciones originales y versiones viene determinada en gran medida por la progresión tecnológica del siglo XX y la evolución discográfica: cómo se da una cristalización con el sonido grabado y cómo ello altera la naturaleza de las canciones. Por ejemplo, el caso del blues es paradigmático: cómo ciertas canciones que circulaban entre trovadores (por llamar de algún modo a estos músicos negros itinerantes de finales del siglo XIX y principios del XX) comienzan a grabarse, y a cada versión de un mismo tema, se le da una entidad cerrada, como propia¹⁶² y se le adscribe una autoría –aunque a los negros de EEUU no se les pagasen royalties.

¹⁶¹ Como señala Jaime Hormigos al analizar a Adorno, “toda la actividad comunicativa y revolucionaria de la música peligra si ésta se convierte en una mercancía, en una actividad regulada por las relaciones económico-sociales” (Hormigos 2012:81): he ahí el miedo de Adorno.

¹⁶² Cfr. la historia de la canción “Sweet Home Chicago”, por ejemplo en Wald (2005).

PARTE II: ESTUDIO DE CASO: LAS INTERACCIONES SONORAS EN

TORNO A LOS ORÍGENES DEL ROCK BRITÁNICO

Inspirado en Tia DeNora, Motti Regev se refiere al pop rock como un evento histórico, un acontecimiento de duración prolongada, que se ha constituido globalmente mediante unas cuatro etapas o fases, a saber, una prehistoria, una etapa de consagración, otra de consolidación y dominación, y finalmente una de diversificación de géneros (Regev, 2011). Este modelo histórico sirve para comprender cómo en diversos países se han adaptado a sus culturas musicales locales el nuevo mundo del pop rock originado en los Estados Unidos.

El primer caso que podemos analizar a través del marco propuesto por Regev es justamente el del surgimiento del rock británico, que cumpliría de manera más o menos precisa las cuatro etapas. La prehistoria se caracteriza por el surgimiento de *pop idols* o imitadores de Elvis, dentro de los cuales hallaríamos a los británicos Cliff Richard o Tommy Steele (en nuestro caso español, el Dúo Dinámico encarnaba una suerte de Everly Brothers ibéricos, por ejemplo). La segunda etapa, la de consagración, sería aquella en la que cunde una aceptación del género, se crean unos fines artísticos y surgen las disputas de los fans y la crítica. Los músicos ya no serían imitadores, sino que son tomados en serio. Es el momento en que comienzan las carreras de los músicos clásicos del rock. En el caso británico, es el comienzo de nuestro objeto: la irrupción de los Beatles y el *beat boom*.

Con la etapa de consolidación y dominación, el rock triunfaría como fuerza dominante de la música nacional. Se establecen cooperaciones entre músicos de rock y

músicos folk (en su sentido étnico). Hay una hibridación. Se comprende que se puedan fusionar la música rock con las músicas tradicionales.¹⁶³ Finalmente, la etapa de diversificación de estilos y géneros trasluciría la confianza en los músicos locales para innovar, inventar y desarrollar su propio proyecto de rock nacional/local, sin mirar a las metrópolis musicales.¹⁶⁴ El caso británico, que sin dudas es parte de esta expansión mundial de los sonidos originarios del rock'n'roll,¹⁶⁵ tiene la particularidad de que, en ese proceso globalizador, ellos, los músicos británicos, fueron los alumnos más aventajados de los norteamericanos.

Como veremos luego, aparte de las corrientes, tendencias o géneros musicales en los que se apoyan los primeros músicos de rock británicos, nos encontramos con un sitio de acaecimiento, o emplazamiento, tan importante como el de su estilo musical: el complejo de la industria musical-discográfica (el entramado música-tecnología-capitalismo). Pues ella es la que permite hacer de un estilo musical una forma de ganarse la vida a estos jóvenes músicos, primero, y luego porque serán las compañías discográficas las que, desde principios de siglo XX y hasta los años 70 posean los medios técnicos de grabación (los medios de producción), y porque serán estos mismos medios técnicos de grabación los que harán que el rock se convierta definitivamente en

¹⁶³ Un claro ejemplo de esta hibridación fue el reggae en Jamaica. En el caso español es la fusión del rock con el flamenco (por ejemplo, el disco *Veneno* de 1977). En el caso británico, la incorporación del Music Hall a los sonidos del rock se produce casi al mismo tiempo que en la llamada etapa de consagración (los Herman's Hermits cantando el número de music hall "I'm Henry the Eighth, I am" en 1964).

¹⁶⁴ En España solemos mirar *La Movida* como esa suerte de Babel musical nacional, cuna y sitio de encuentro de géneros musicales dispares.

¹⁶⁵ Charlie Gillet (1996) señala que podrían diferenciarse claramente cinco estilos originarios de rock'n'roll en los Estados Unidos durante la década de los 50: a) En primer lugar, están los combos de rhythm and blues, como los grupos de sesión de Nueva Orleans que tocaban con Fats Domino y Little Richard, llamado *the New Orleans dance blues*, b) mientras que en el norte había bandas de country-boogie, como Bill Haley and his Comets, de Pensilvania, sonido conocido como *northern rock'n'roll*. Otros dos estilos presentaban un cantante solista con una sección rítmica de guitarra eléctrica, contrabajo y batería, uno era c) el *Memphis country rock*, también conocido como rockabilly, a través del cual Elvis Presley se dio a conocer en 1954, mientras que su equivalente negro fue el conocido como d) el *Chicago rhythm and blues*, o Rocking blues, de Chuck Berry o Bo Diddley. El quinto estilo es e) el *vocal group rock'n'roll* del Noreste.

un campo de producción cultural, al poder ofrecer un tipo de obra cultural original: el disco conceptual de rock.¹⁶⁶

De este modo, en esta sección del trabajo, reconociendo el mencionado carácter de evento histórico propio de la expansión del rock, vamos a construir un esquema sociológico conceptual de la interacción sonora en torno al cuerpo del rock. En los dos puntos posteriores de esta **Parte II**, vamos a aplicar (en el punto **6**) parte de la teoría de los campos de producción cultural a este caso británico del surgimiento del beat boom, centrándonos sobre todo en la génesis de sus músicos. Finalmente (en el punto **7**) nos centraremos en la conformación tecnológica del sonido del rock desde la perspectiva de la industria y tecnología musical. El objetivo es demostrar la inmediata relación que hay entre cuerpo, música y la tecnología en el afianzamiento del rock como campo de producción cultural, entre la técnica musical y el desarrollo industrial de la producción y gestión sonora, y cómo ello consagra el surgimiento de un campo de producción cultural con un tipo de obra determinada, el disco de rock. Estos elementos coincidirán finalmente en la constitución de una fórmula generadora del disco de rock.

¹⁶⁶ La relación del rock con los medios tecnológicos, veremos en el punto **7**, será entonces doble: no sólo con el estudio de grabación, donde trabajarán la construcción y desarrollo de un nuevo sonido para el nuevo oído social, sino porque en esa historia previa musical el rock (y antes el rock'n'roll y antes el rhythm and blues) proviene de la electrificación de la producción sonora: se ha ido electrificando desde los años 30, primero con el micrófono y la guitarra —el gran emblema, sin dudas, del rock—, luego con el bajo eléctrico y los teclados, posteriormente con el surgimiento de los sintetizadores y máquinas digitales de producción sonora.

5 EL *BEAT BOOM* Y EL CUERPO HISTÓRICO DEL ROCK

Al hacer una lectura histórica del desarrollo del cuerpo del rock en los años sesenta, teniendo en cuenta las formas previas que la sociología ha empleado para llevar a cabo análisis semejantes –los casos mencionados de Norbert Elias o Marcel Mauss– tenemos que reconocer que, si bien poseemos, gracias a la cercanía histórica, abundantes fuentes en las que apoyarnos, el espacio temporal acotado es muy breve como para hablar de procesos o curvas históricas. Nuestro objeto, el cuerpo del rock, cuyas bases históricas podemos rastrearlas en la historia británica (Sandbrook, 2005; Savage, 2007) e incluso, si atendemos a los orígenes del rock’n’roll, en la propia historia de los margindos o desplazados estadounidenses (Zinn, 2005), acaece en los límites históricos de la década de los sesenta. Se trata del ascenso de un nuevo tipo de sensibilidad postindustrial, que aún hoy continúa desarrollándose (Regev, 2007, 2011, 2013). Por ello el cuerpo del rock, al que intentaremos analizar según las diversas posiciones que fue ocupando a lo largo de la década, más que tratarse de un proceso o evento a largo plazo, es un acontecimiento histórico en el origen de lo que con el tiempo podría llegar a considerarse un proceso o evento, como lo llama Regev, y los hechos históricos a reseñar son en gran medida su evidencia, pero nunca su sistematización definitiva.

5.1 El cuerpo del rock como esquema sociológico conceptual de la interacción sonora

El *cuerpo regio del rock*, o figura sobre la cual giran casi todos los hechos del campo, es un estadio dentro del proceso histórico de construcción de la experiencia y

representación de la dimensión corporal del rock a partir del caso paradigmático de los Beatles. Este proceso puede escenificarse por medio de una serie de tipificaciones o marcos conceptuales en torno al cuerpo del rock y que, a partir de tres momentos históricos contiguos en la consolidación del rock como un mundo del arte (Becker, 2008) o campo de producción cultural (Bourdieu, 2002a), enlazan a) una teoría del cuerpo en función del lugar ocupado por el cuerpo del rock en su ascenso, consolidación y retirada b) una teoría de la música popular en el contexto de la modernidad post-industrial, o teoría de la acción musical a partir de algunas dimensiones etnomusicológicas según su presentación y representación, y c) una teoría de la justificación o status artístico de la producción y consumo musical que intentará legitimar el cambio o giro artístico que haga el rock a finales de la década.

Según nuestra tipificación, entonces, los estadios del rock van de lo más bajo a lo más alto. De hecho, varias biografías sobre los Beatles, desde la escrita por Phillip Norman (2003) hasta la de Devin McKinney (2003), plantean la epopeya u odisea beatle en términos de un ascenso, una consagración y un descenso, o, también, en términos de un desear, un conseguir y un echar a perder¹⁶⁷ (en nuestro caso, iría del retrete al cuerpo regio y posteriormente a la retirada), es decir, los hechos reflejados a través de la literatura han ido construyendo un sentido de la biografía beatle en función de las posiciones que, como grupo, fueron alcanzando: partiendo de la moda o *craze* del skiffle –en la que miles de chavales británicos decidieron amalgamar a Elvis Presley, Eddie Cochran, Buddy Holly o Gene Vincent con Chuck Berry, Little Richard, Fats Domino o Muddy Waters, con los locales Lonnie Donegan, Billy Fury o Cliff Richard y los Shadows- alcanzando la profesionalidad o primer estadio a partir de los diversos viajes a Hamburgo, estadio corporal que yo llamo *retrete*, por retomar la metáfora de

¹⁶⁷ Ian MacDonald (2005), analizando las grabaciones de los Beatles, también se refiere a etapas dentro de su historia. Habla de un ascenso (*going up*), de estar en lo alto (*the top*) y un derrumbe (*coming down*).

McKinney de la producción de sonidos desde lo bajo y profundo, de la ciénaga o *WC* como él lo llama, por un lado, y el sentido bajtiniano de lo grotesco en su relación también con lo bajo, profundo, o gruta como él lo llama, por el otro. Sería una posición alejada del *mainstream* de la música popular y asentada en la experiencia escatológica de los márgenes de la cultura oficial. Si lo situamos en el transcurso del tiempo, el cuerpo que se sumerge en las profundidades del rock en la experiencia beatle, va de 1960, cuando los Beatles comienzan sus viajes a Hamburgo, a 1962, cuando finalmente firman con el sello Parlophone y terminan su experiencia en Hamburgo (diciembre de 1962) y en los circuitos de bares y pequeños locales del Merseyside (fundamentalmente, por su importancia historiográfica, en The Cavern, en agosto de 1963).¹⁶⁸ El estadio correspondiente en una teoría musical sería el de “pop”, o, en la terminología del etnomusicólogo Turino (2008), este primer momento de actividad musical sería el de la “actuación participativa”, por darse en el marco de bares y salas de baile, donde la interacción músicos-audiencia determina gran parte del *output* o emergencia musical. Desde una teoría de la justificación artística, podríamos hablar, siguiendo a Frith, de un estadio folk,¹⁶⁹ debido a la independencia respecto a la industria musical (Frith, 1996:41) y situada en garitos, bares, clubes, muchas veces como soporte o *backing group* de artistas semi-consagrados o incluso de bailarinas de *strip clubs* (Norman, 2003:71). Independencia de la industria musical, básicamente por estar fuera de la industria discográfica.

¹⁶⁸ Lewisohn compara lo que cobraron los Beatles en su primera actuación en *The Cavern* con lo que cobraron en la última: de 5 libras esterlinas el 9 de febrero de 1961 a 300 libras esterlinas el 3 de agosto de 1963 (Lewisohn, 2010:39 y 118). Las presentaciones previas no contarían pues ni eran los Beatles (por aquel entonces el grupo de John Lennon se llamaba The Quarrymen) y The Cavern era un local de *trad jazz* (no fue hasta tiempo después del *skiffle craze* que se permitió tocar rock’n’roll en él, Thompson 2007).

¹⁶⁹ Teniendo en cuenta a la sociología del arte y del gusto de Pierre Bourdieu, ya considerada una influencia inevitable dentro de la sociología anglosajona del rock en el segundo lustro de la década de los noventa, Simon Frith equipara este mundo del arte folk a lo que el sociólogo francés considera *roughly speaking* cultura popular (Frith, 1996:41)

El *cuerpo regio* representa el segundo estadio, el estadio consagratorio del rock (por equiparlo con las etapas del rock de Charlie Gillet, 1996),¹⁷⁰ su ascenso o conquista. En él los Beatles serán el centro del nuevo campo de la música popular que ellos mismos inauguran. Serán nuevos reyes al estilo Presley y habrá un anhelo o interés colectivo por acercarse al cuerpo del rock. Es el estadio a partir del cual surgen las preguntas por el rock: se trata del momento en que la visibilidad del fenómeno, como invasión mediática, es total. Históricamente podemos fecharlo con la beatlemania y sus años de más furor, de 1963, cuando los Beatles alcanzan las listas de éxito de venta y se convierten en figuras habituales de la radio y televisión británicas, hasta 1965, año clímax de la beatlemania. El cuerpo regio, ese estadio similar al del cuerpo del rey, en el que la presencia física del monarca es la confirmación o constatación de la monarquía y su poder encarnado –desde Elias (1993) a Foucault (1992), pasando incluso por el cuerpo bidimensional (carnal y político) del rey en Kantorowicz (1985)-, es un punto que, visto en perspectiva, se da tras un ascenso desde las instancias geográficas, políticas y morales (un ascenso escatológico en toda regla), pues hay un paso de Liverpool y Hamburgo –los sitios *naturales* de los Beatles antes de su fama- a Londres, antigua capital del imperio, así como hay también un reconocimiento por parte del establishment británico –primero tocando en el Royal Variety Performance de 1963 ante la reina madre, y luego recibiendo la Orden del Imperio Británico (como Miembro) en 1965-, y finalmente hay un cambio significativo en el modo de vida de los Beatles, un paso de la escatología del retrete (hay fotos de la época de Hamburgo en la que Lennon y McCartney salen ebrios en calzoncillos o lucen al cuello tapas de inodoro) al glamour

¹⁷⁰ Gillet, quien habla del rock como una música trasatlántica (estadounidense y británica), señala que el rock es una evolución o progresión histórica del primer rock'n'roll y que se da a partir del *beat boom* en 1964 –año de la conquista beatle de EEUU.

y parafernalia del *Swinging London*.¹⁷¹ Si desde una teoría del cuerpo se trata de una etapa o estadio que llamamos cuerpo regio, desde una teoría musical estamos ante una breve etapa de transición, que en EEUU se llamó, curiosamente a nuestros efectos, folk-rock. Se trata del momento en que los campos británicos y estadounidenses de algún modo se reconocen –la electrificación de Dylan o la versión acústica de los Beatles se dan al mismo tiempo-¹⁷² y en el que, siguiendo con la terminología de Thomas Turino, nos hallamos ante una actividad musical en el que hay una “actuación presentacional” – la separación entre músicos y audiencias es definitiva- y se da una producción discográfica de “alta fidelidad”, la cual se corresponde, a nivel de justificación artística, con el estatus de *entertainers* que los Beatles poseen como *recording artists* consagrados, lo cual significa por un lado una sumisión total a la industria, y por el otro, un sentar las bases de la posibilidad posterior de su retirada y, por lo tanto, consagración artístico-discográfica o autonomización de esa industria.

La tercera etapa o estadio en este estudio del cuerpo del rock es la llamada *retirada*, la cual es el fin de la beatlemania y el comienzo del mundo discográfico tal como se conoció hasta el advenimiento de la tecnología digital y posteriormente internet. Comienza en 1966, año en que los Beatles llevan a cabo sus últimas giras mundiales (Alemania, Japón, Filipinas, Canadá y EEUU) y deciden no volver a pisar más un escenario en semejantes condiciones de improvisación (dado el estado precario de organización de giras o de amplificación sonora), para en cambio dedicarse a producir obras discográficas irreproducibles en directo, coincidiendo con el surgimiento de la psicodelia, escena musical que no inauguran necesariamente los Beatles pero que

¹⁷¹ Ver, por ejemplo, la biografía oficial de los Beatles, escrita por Hunter Davies en el apogeo del éxito y fama beatle (original de 1968, edición de 2009 en nuestra bibliografía), en la que se describe la vida cotidiana de los Beatles como seres domésticos, rodeados de un lujo irreal que los separa del resto del mundo. Cfr. El relato de la primera mujer de Lennon, quien comenta cómo insistía él en que debían tener una estantería con libros con tapas de cuero (Lennon, 2005).

¹⁷² El sonido acústico en los Beatles es una constante en su carrera. Antes de la aparición mediática de Bob Dylan, los Beatles grababan la guitarra rítmica usando muchas veces un modelo acústico (americano o español).

con su ayuda se consolida a nivel mundial (no sólo hay una escena psicodélica en Londres o California: antes de que la década acabe, grupos como los rioplatenses Shakers grabarán un álbum catalogable como psicodélico, o la escena *underground* sevillana o barcelonesa). Desde la producción musical, siguiendo con Turino, estaríamos en la producción discográfica artística basada en el desarrollo del trabajo del estudio de grabación. La retirada podemos cancelarla en 1968 o 1969, cuando los Beatles, antes de su separación oficial, comienzan a trabajar en diversos proyectos personales, desde grabación y producción de discos propios y ajenos hasta presentaciones en directo con otros músicos. Desde una teoría de la justificación artística, éste sería el momento consagratorio en que los Beatles han ganado el reconocimiento como artistas por encima de su origen popular (*folk*) y de su popularidad (como *entertainers*) y que podríamos comprender como una autonomización relativa del rock como campo de producción cultural (Pérez Colman y Del Val, 2009), y que los eleva al estatus de artistas.

Esquema sociológico conceptual del cuerpo del rock como interacción sonora:

Etapas	Cuerpo	Música	Status Artístico.
1960-1962	Retrete (bajo)	Pop: o actuación participativa (Turino, 2008), última fase de la prehistoria imitativa (Regev, 2007)	Folk¹⁷³
1963-1965	Regio (milagroso)	Transición: o actuación presentacional y alta fidelidad (Turino, 2008), consagración (Regev)	Entertainer
1966-1968	Retirada	Rock, (Psicodelia, Experimentación) o arte audio-estudio (Turino) Consolidación (Regev)	Artista

¹⁷³ En este caso deberíamos tomar el término folk como popular, no como el género musical (Dylan o el Kingston Trio) ni como la fuerza local o nacional que se alía con el rock (la etapa de consolidación de Regev, 2007). Aunque haya en ello una repetición de lo popular en la música comercial. Lo comercial permea lo popular. Ése es el efecto del estado de bienestar postindustrial en la producción cultural de base, que deviene en el punto de contacto entre etnomusicólogos y sociólogos de la música actualmente (y del que este trabajo es un exponente).

5.2. El ascenso desde el retrete, o los orígenes desde lo bajo

Devin McKinney interpreta el ascenso de los Beatles como un ascenso desde el *wc* o inodoro, o, como prefiero llamarle aquí, un ascenso desde el retrete. Retrete como lugar retirado, fuera de la vista, bajo, escatológico, donde se es libre de la mirada de los demás. McKinney se refiere al período formativo de los Beatles, que va de sus presentaciones en Liverpool y lugares aledaños, teniendo a The Cavern como sitio más representativo de la etapa local, a la Reeperbahn, calle principal de la zona roja en el Hamburgo de posguerra, como un momento de producción de ruidos groseros o irrespetuosos, producidos desde la ciénaga o pantano. La música hecha por los Beatles en esta etapa es el “sonido mismo del *wc*” (McKinney, 2003:4). Los Beatles emergerían así de:

- El rock’n’roll, el lado oscuro, inferior de la sociedad americana de los 50’,
- Gran Bretaña, como gris sociedad de posguerra,
- Liverpool, capital de provincias,
- Alemania, país hundido tras el infierno fascista pero con una posguerra económicamente más beneficiosa que la británica, y de la
- Reeperbahn o barrio rojo de Hamburgo (ciudad más desenfadada de la posguerra europea)

Bajtín señala el origen de lo grotesco en su vinculación etimológica con la gruta, sitio bajo de inversiones de los símbolos, pensamientos e imágenes de la cultura oficial (1987:35).¹⁷⁴ El juego de palabras es interesante para referirnos a este periodo en la historia de los Beatles y el origen grotesco, cavernario del rock: tanto por su origen

¹⁷⁴ “A fines del siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocido hasta entonces. Se la denominó *grotesca*, un derivado del sustantivo italiano *grotta* (gruta) [...] Juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí” (Bajtín, 1987:35)

musical en la dialéctica afroamericana de la doble conciencia, ese ser negro y a la vez americano (DuBois, 1993) y su vinculación con la modernidad occidental atlántica, ese efecto conjunto de la esclavitud, el capitalismo y la modernidad (Gilroy, 1992), como por la procedencia o génesis provincial y, en menor medida, de clase trabajadora, los Beatles se mofarán continuamente de los símbolos de la cultura oficial. El proceso de reeducación y cambio de imagen y de *saber estar* se dará con la aparición de Brian Epstein como manager: hasta entonces, vestirán de cuero, comerán en el escenario (se pelearán e insultarán arriba del mismo), dormirán en sitios repugnantes (la parte posterior de un cine en Hamburgo, por ejemplo), o harán mofa públicamente del nazismo, el *establishment* o de enfermedades físicas.

Podemos observar esto último en tres ejemplos más que significativos: 1) en la película *Qué noche la de aquel día*, de 1964, en la escena en que John Lennon se da un baño y juega con un submarino en la bañera e impersona un alemán (“filthy englander”) y George Harrison comenta “¿torpedeado otra vez?”.



Lennon y un *U-Boot* ¿Torpedeado otra vez? *A hard day's night* (1964)

2) En el Royal Variety Performance, cuando, antes de tocar “Twist and Shout”, Lennon se dirige al público y pide “a las personas en los asientos más baratos, que aplaudan, y al resto de audiencia (en alusión a la reina madre presente y al *establishment* que hace de corte) que sacudan su joyería”,



El Royal Variety Performance. “Shake it up, baby... and rattle your jewellery” (1963)

3) En varias filmaciones de conciertos se ve, cuando McCartney pide al público que acompañen con palmas y zapatazos (“stamp your feet”) la canción próxima a tocar (generalmente, “I saw her standing there”, un número rápido), Lennon *hace* estos movimientos grotescamente como si fuese un espástico¹⁷⁵. “La exageración –señala Bajtin-, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son los signos característicos más marcados del estilo grotesco” (1987: 273).

¹⁷⁵ Cfr. por ejemplo el concierto en el Washington Coliseum en febrero de 1964, del que hay *footage* y en el que puede observarse a Lennon haciendo el espástico. O la presentación en el show televisivo británico *Blackpool Night Out* de agosto de 1965 en el que Lennon hace otra vez el espástico antes de tocar “Help”. Unas semanas más tarde en el Shea Stadium de Nueva York, del que también hay filmación, tendrá ocasión otra recordada encarnación de un espástico (esta última además será comentada por los otros tres Beatles en la serie documental *The Beatles: Anthology*, 1995).



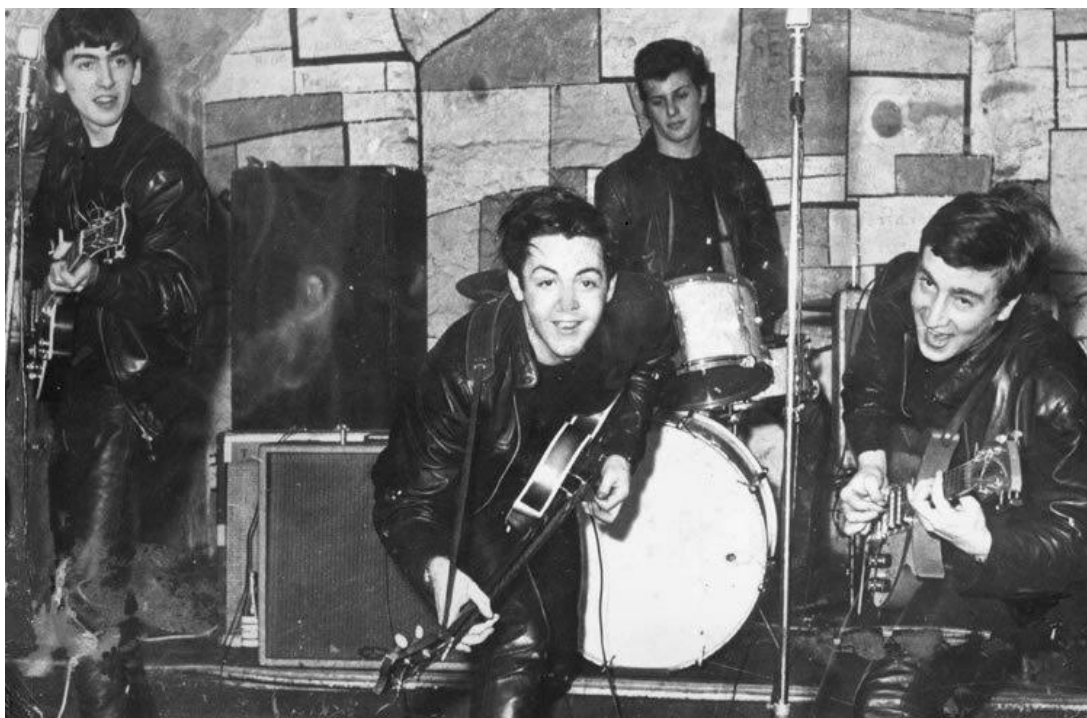
Los Beatles en Washington. Harrison, McCartney y Starr, mirando a Lennon “espástico” (1964)

Este tipo de comportamiento se diluyó durante el *beat boom*. El éxito repentino e inusitado desvió y alejó momentáneamente la atención sobre la “la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales y en consecuencia también [sobre] los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (Bajtín1987: 26), dejando las actuaciones y comentarios del tipo que hacía y refería Lennon como meros chistes anómalos en un comportamiento controlado y educado. Esto se vio acompañado en un cambio de aspecto notorio, basado en la reorganización no sólo de las costumbres arriba y abajo del escenario –y en este último caso, ayudado por la prensa para no divulgar los excesos habituales-, sino en una reorganización del peinado y la vestimenta, una que no funcionara como una señalización justamente hacia “la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales” como podría serlo las chupas de cuero y pantalones jeans ajustados –más típicos de los teddy boys de los años cincuenta, y del look adolescente de George Harrison y John Lennon, los macarras del grupo. Este establecimiento de una nueva idiosincrasia corporal (retomando el concepto de

idiosincrasia social de Mauss, 1979:339) o de unas nuevas prácticas idiosincrásicas, podemos rastrearlo entonces en las obligaciones que impuso Epstein como manager del grupo, con la intención de hacer digeribles e inocentes a los Beatles como producto de consumo, pero también en el resto de elementos que ayudaron a establecer la música rock como un campo de producción cultural.

¿Cómo funciona la normalización, establecimiento o propagación de una *idiosincrasia social corporal*? En el caso de la sociedad cortesana, Norbert Elias, hemos visto, menciona que una economía de fetiches de privilegio –la etiqueta y las estrategias dispuestas a partir de ella-, refuerza la idiosincrasia corporal de los actores de la corte. En el caso de la constitución del campo del rock, podemos tomar el ejemplo de cómo se percibía la domesticación necesaria de la escatología propia del rock’n’roll: en el documental de la BBC *Mersey Sound*, emitido el 9 de octubre de 1963, Bill Harry, un joven editor inglés de Liverpool, y amigo personal de los Beatles, que a principios de los años sesenta fundó el periódico musical *Merseybeat* (*pop-music newspaper* en el original), comenta al ser entrevistado:

“Cuando comenzamos con [la revista] *Merseybeat* dos años atrás, los Beatles llevaban pelo largo, una descuidada manera de vestirse. A lo largo del *Mersey* [Topónimo para la zona que rodea el río que atraviesa Liverpool] los grupos vestían jeans en el escenario, eran muy desaliñados, con pelos largos, y de hecho insultaban en el escenario. Así que escribimos unos editoriales: «cortaos el pelo, no fuméis en el escenario, dejad de insultar». Y descubrimos que los grupos tomaron nota de ello: trajes elegantes en el escenario, una presentación más profesional, y el rock’n’roll se volvió más una industria seria que un mero hobby.”



Los Beatles del *retrete*, con Pete Best a la batería (1961)

Podemos pensar el *retrete* del rock como el lugar al que la curva civilizatoria, esa educación de las maneras, transfiere o aparta todo lo bajo y que la etiqueta vulgar intenta desechar, alejar de la vista. Es el sitio donde a la vez se acumulan las formas de comportarse desechadas y donde las diversas técnicas corporales que atañen a la producción musical pueden desarrollarse. Como veremos ahora en el caso del cuerpo regio o milagroso, muchas de las mofas corporales que se darán sólo pudieron ser desarrolladas en un contexto donde el ojo desnudo –parafreaseando a Townshend-¹⁷⁶ de la curva civilizatoria (acrecentada tras la Segunda Guerra Mundial) no alcanzara. En el caso norteamericano ocurre algo similar: lo que posteriormente se vuelve el *mainstream* del entretenimiento popular, como la sacudida de caderas de Elvis Presley o el paso de pato de Chuck Berry, sólo pudo presentarse tras un desarrollo previo en la oscuridad del patio de atrás moral.

¹⁷⁶ “Naked Eye” fue un tema habitual en los conciertos de los Who en la primera mitad de los setenta. Apareció en 1974 en *Odds and Sods*.



Los Beatles *civilizados*, ya con Ringo Starr (1963)

5.3 El cuerpo milagroso y el surgimiento del beat boom: el cuerpo regio

Por increíble o narrativamente inverosímil, o sencillamente por lo ilógico o improbable que pueda parecer o sonar, el conjunto musical de jóvenes de Liverpool, los Beatles, aquellos que se sacaban unas libras extras yendo a tocar durante largas y oprobiosas noches, de extensas y poco dignas estancias, a la Reeperbahn de Hamburgo, de repente, en un ascenso meteórico, alcanzan fama y se convierten no menos que en estandarte de una nueva época –cultural, musical, artística, política, tecnológica, social, económica. Como si se tratara del campo bourdiano original, el “campo magnetico” (Bourdieu, 2002b:9), alrededor de los Beatles se genera una fuerza gravitatoria que, al menos durante un instante, provoca vida más allá del retrete: la beatlemania. “Sería

imposible –señala, por cierto, Hunter Davies, en la biografía oficial de los Beatles– exagerar la beatlemania, pues la beatlemania en sí es una exageración” (2009:277).

¿Hasta dónde llega el *beat boom*?

En el verano de 1964 los Beatles hicieron su primera gran gira por suelo estadounidense –y canadiense. Sin lugar a dudas, se trata del punto más alto del *cuerpo regio del rock*. Luego discutiremos sobre las *teenyboppers* y cómo se suele patologizar las reacciones histéricas en masa (de hecho, un siglo antes de hablar de beatlemania, se discutió acerca de la lisztomanía), pero para poder hacernos una idea gráfica de lo que pasa o puede llegar a pasar con la gente, los Beatles y los fenómenos de masas, me gustaría comentar una anécdota. Hay una filmación¹⁷⁷ del concierto dado por los Beatles el 3 de septiembre de 1964 en Indianápolis en el marco de esta gira. En concreto, está filmado –junto a otras canciones– “Can’t buy me love”. Hay una escena muy llamativa que ocurre mientras los Beatles están tocando esta canción. Quien filma, de repente hace un primer plano a un “coca-colero” (un chaval joven, no más de 20 años, vestido de blanco y con una gorra en la que se puede leer “coke”). Pues bien, el chaval se encuentra a un costado del escenario –en el mismo plano que lo vemos a él, vemos la sombra de Ringo Starr a la batería-, lleva en brazos lo que parece una bandeja vacía –seguramente se trata del contenedor de las coca colas que ha estado vendiendo entre la audiencia. Y lo vemos llorar, emocionado, mientras, si le leemos los labios, canta la letra de la canción.

El advenimiento del *beat boom* obliga un cambio radical en los órdenes conceptuales en torno al cuerpo del rock. En primer lugar, los Beatles emergen del *retrete*. Como si de un bautismo u otro rito de paso y purificación se tratara, ocurre –eso es la beatlemania- una beatificación generalizada. Una sacralización que aquí llamamos, como estadio o tipificación conceptual corporal, *cuerpo regio del rock*.

¹⁷⁷ Cfr. en la filmografía *In the eye of the hurricane*, un DVD con casi 4 horas de filmaciones, entrevistas y trozos de conciertos de esta gira norteamericana. (Disco 2, minuto 18)

El mismo será –usando la terminología de Fernando García Selgas (1994)- la *encarnación* en los Beatles de a) el carisma generado en torno a ellos, expresado en el entusiasmo de los seguidores, b) la creencia desmesurada en la que se apoya la beatlemania, y por último, c) el espíritu de carnaval y nivelación que se da en el breve lapso temporal que hay desde el surgimiento del rock y su posterior insitucionalización en los años setenta.

La situación carismática del *cuerpo regio* puede observarse en el cambio revolucionario que representa dentro de la industria del entretenimiento, caracterizado, por encima de todo, por la gran inestabilidad en torno a la figura de los Beatles. A diferencia del mundo racional de la industria musical, objetivado como un mercado con una organización burocrática desde la posguerra (Peterson, 1990), o del mundo tradicional de la nueva música popular, objetivado en la constitución patriarcal del *Schlock Rock* como una cooptación, domesticación o descafeinización de los peligros del cuerpo del rock de Elvis Presley o de los músicos afroamericanos a finales de los años cincuenta (Chapple y Garofalo, 1977), el *cuerpo regio* mantiene los elementos perturbadores al *mainstream* provenientes de su etapa *retrete*. Si la organización tradicional o racional de los mundos de la música son “organizaciones corrientes”, como llamaba Max Weber a las organizaciones patriarcales o burocráticas (1977a:847), el *cuerpo regio* pertenece en cambio a un mundo de la música cuya organización es inestable y extraordinaria, fundada en el azar propio de los poderes basados en el carisma.

El carisma, como mundo mágico o heroico, sea en el rock, la política o la guerra, depende de la fe y entrega de los seguidores. Aquí es aplicable el axioma bourdiano de que la creencia es constitutiva del campo (Bourdieu, 1991:115). Por inestable que sea, en el sentido weberiano, y por difícil de observar debido a la falta de objetivación

histórica –es decir, por su fugacidad histórica-, el carisma del *cuerpo regio* depende de una entrega que se plantea –así es vivida en la prensa y la literatura- como un desafío a los órdenes constituidos de la industria del entretenimiento musical.

El carnaval, por último, será, por un lado, la traslación de la escatología de los años formativos, traslación de los elementos perturbadores, será, como dice Paul Kohl (1996), el efecto nivelador del *beat boom*: las jerarquías preexistentes se derrumbarán y las nociones de tiempo y espacio (retomando las nociones bajtinianas del carnaval medieval) se difuminarán. ¿De qué otra manera podemos comprender que John Lennon se burle de las jerarquías británicas, se mofe del nazismo o ironice sobre deficiencias corporales? O, yéndonos a los orígenes mismos del rock’n’roll, ¿cómo es posible que en una sociedad segregada como la estadounidense, la música hecha por los herederos despojados de la esclavitud sea el sonido de moda?

Por el otro lado, el carnaval del *beat boom* y su efecto nivelador tendrá mucho que ver, dentro de su propio carácter carismático, con la falta de previsión y la sensación de relativa liberación que se genera antes de llegar a un nuevo estadio superador racionalizado del rock –nueva racionalización o institucionalización de su organización, de sus conciertos, o sus mensajes y discursos justificativos, pero también ritualización o asimilación tradicional como conjura de los peligros devenidos del carácter inestable del *cuerpo regio*.

Un ejemplo de esta falta de racionalización u organización tradicional que afecta al cuerpo del rock es el del riesgo físico que genera la intensidad de ese amor, *amor que mata*.¹⁷⁸ Este riesgo se deriva del interés por acercarse a los Beatles, interés que se traduce en un asedio continuo y sistemático no sólo en los conciertos (antes, durante y

¹⁷⁸ En el mencionado documental que la BBC produjo en 1963, con motivo del fenómeno de la beatlemania y el beat boom, George Harrison describe cómo durante los conciertos les llueven, literalmente, miles de gominolas y otras cosas, incluyendo tomates. Harrison, de hecho, se queja de un tomatazo en su ojo izquierdo.

después) sino que, no habiendo descanso –los Beatles, durante la beatlemania, en ningún momento dejan de ser Beatles, incluso han de salir de su casa disfrazados de algo-, se trata de una demanda que se prolonga en las inmediaciones del estudio de grabación, sus casas particulares, y sus desplazamientos.¹⁷⁹



Imagen de la llegada en coche de los Beatles a su hotel durante su primera visita a EEUU, en febrero de 1964. Fotograma de una filmación hecha por ellos mismos desde dentro del coche.

Larry Kane, periodista que acompañó a los Beatles en sus giras de verano por los EEUU en 1964 y 1965, definió la beatlemania como “mezcla de histeria, pasión y energía” (Kane, 2007:76), y a sus efectos como “avalanchas de fans, desmayos de adolescentes y policías desbordados” (2007:74). Es en este sentido que el cuerpo regio del rock llega a ser una posición quieta –el *ojo del huracán* del que habla Lennon en entrevistas- alrededor de la cual se organiza y distribuye el campo y los capitales por los

¹⁷⁹ En *Qué noche la de aquel día*, donde se describe de manera bastante precisa la beatlemania, vemos a Paul McCartney escudado detrás de la caracterización de un bigote falso a fin de pasar desapercibido. Los Beatles, de hecho, en más de una ocasión debieron ir camuflados de algún modo para poder moverse por Londres y otras ciudades. Norman (2003) comenta que, para ir al cine y no ser agredidos por una turba en el intento, los Beatles solían disfrazarse.

que se disputa. La posición de ojo del huracán, sobre la que se cierne la beatlemania en todo su furor, es homóloga, en cierta medida, a la situación de Luis XIV, descrita por Elias, alrededor del cual se entrama la vida de la corte. Y que, con independencia de las posibilidades de agencia del rey, queda en evidencia, por ejemplo, con el acto de *Lever* o despertar del monarca: ceremonia que ocurría todas las mañanas al despertar el rey, infinitesimalmente diagramada y que consistía en vestirlo según la proximidad política y en las diversas audiencias que otorgaba, también según proximidad política, desde su cama. Aunque los Beatles se vean rodeados por mucha más improvisación –debido en gran medida a lo novedoso de toda su situación–, casos como el de su visita a Japón –en el que la policía les comunica un protocolo para su desplazamiento del hotel al lugar donde actuarán, con detalles de minuto a minuto–, demuestran la magnitud de la organización en torno a los Beatles. Organización que se emplaza con el objetivo primordial de proteger a los Beatles de sus audiencias, y a las audiencias de los Beatles

Ahora bien, ¿de qué tipo de capital se trata cuando lo que hay en pugna es un acercamiento a los Beatles, un interés en aproximarse, a diferencia, por ejemplo, del interés de otros músicos –los Rolling Stones o los Kinks– por participar o comulgar en la mística del *beat boom*? Una pista podemos tenerla en la relación que se establece entre dicha mística del cuerpo regio del rock y los cuerpos lisiados de los seguidores.

“Algunos llegaron a pensar que, estando en presencia de los Beatles, podrían curarse milagrosamente”, señala Hunter Davies, “se trata de un aspecto de la adulación que no llegó a salir en los diarios. Fotos de lisiados en silla de rueda, saliendo de sus camerinos, no habría sido muy apropiado” (Davies, 2009:275). Dice John Lennon, acerca de los primeros años de la beatlemania y este acercamiento de los lisiados:

“La gente nos tocaba al pasar. A donde fuese que nos dirigiéramos, se suponía que no éramos normales y teníamos que aguantar la mierda de los alcaldes y sus esposas, y ser tocados y manoseados como en *A Hard Day's Night* [la película *Qué noche la de aquel día*] sólo que un millón de veces más (...) Y a donde fuese que estuviésemos de gira, siempre había unos sitios predestinados a lisiados y gente en silla de ruedas. Porque éramos famosos se suponía que debíamos tener gente –como epilépticos o lo que fuera– en nuestros camerinos todo el rato. Se suponía que debíamos ser amables. Pero lo que quieres es estar solo, y no sabes qué decir. Solían decir ‘Tengo tu disco’, o ni siquiera podían hablar. Sólo querían tocarte... y eran sus madres o enfermeras las que te los echaban encima (...) Los empujaban hacia ti como si fueras Cristo o algo parecido, o como si hubiese un aura sobre ti que fuese a contagiarles. Llegó a ser así. Nos volvimos bastante insensibles al respecto. Era espantoso. Te entregas todas las noches, y en vez de ver gente joven en el concierto, tienes toda una fila de lisiados ahí en frente. Cuando hacíamos las pruebas de sonido, parecía como que estábamos rodeados de lisiados y gente ciega todo el rato. Yendo por pasillos, todo el mundo parecía intentar tocarnos. Se volvió horrible” (en Wenner, 2000:103-4).

El cuerpo milagroso y su *poder* sobre los lisiados cruzaron el Atlántico. En la gira veraniega por Estados Unidos, podemos ver en el cartel del teatro Paramount de Nueva York: *In person the Beatles proceeds to United Cerebral Palsy and Retarded Infants Services*. Se trata del último concierto de la gira. Será benéfico y el pecunio recaudado irá a dichas asociaciones (de parálisis cerebral y de niños retardados). Los americanos son más pragmáticos: en vez de llevar los lisiados al *cuerpo regio*, llevan el dinero producido por el *cuerpo regio* a los lisiados.

Lo grotesco de las situaciones en las que se ven envuelto los Beatles viene confirmado por el mismo hecho de que sus conciertos llegaron a no ser más que una pantomima de ellos mismos. Como reconocieron a través de diversas entrevistas (cfr. por ejemplo el documental para televisión *The Beatles: Anthology*, 1995), si hubiesen dejado de tocar en algún momento, durante una actuación, la gente no lo habría notado, el volumen ensordecedor del griterío lo habría impedido –si bien los instrumentos y los amplificadores de los Beatles podían producir un buen sonido en un local pequeño como *The Cavern*, no había un medio adecuado para replicar ese sonido a gran escala (en los estadios se usaba el sistema de megafonía para amplificar ese sonido, con las consecuencias previstas en calidad sonora). La gente iba a *ver* a los Beatles, más que a *oírlos*. Los conciertos se resolvían en la misma rutina: llegar escoltados desde los hoteles, o a veces incluso desde los aeropuertos, haciéndolo en limusinas cuando no en furgonetas blindadas; cientos de policías y fuerzas de seguridad debiéndose emplear para mantener algún orden en las salas y sus exteriores, defendiendo a los Beatles de las mareas humanas, defendiendo a las mareas humanas de más mareas humanas; en la media hora que solía consistir la presentación del grupo, un griterío ensordecedor impedía cualquier tipo de audición, mientras multitud de golosinas y otros objetos caían sobre el escenario; para luego finalmente, otra vez en vehículos blindados, tras una audaz operación de evasión, regresar al hotel o irse directamente al aeropuerto.

Por estas razones es que hay una tentación por servirse de los tipos ideales weberianos de forma de dominación para situar esta concentración de interés colectivo. Cincuenta años después de los primeros discos de los Beatles, podemos trazar una tipificación sociológica: el surgimiento del *beat boom* coloca a los Beatles en una posición que ejerce influencia o dominación,¹⁸⁰ dentro del campo emergente, del tipo

¹⁸⁰ Hablar de dominación al pensar en los Beatles y la beatlemania, nos acerca a la teoría del actor red. Es difícil pensar en qué tipo de agencia podrían efectuar para lograr ese dominio: se trata más bien de un

carismática. Y que se prolongará a lo largo de su carrera. Con el advenimiento de la psicodelia habrá una redistribución del capital que cohesiona el campo del rock, podríamos señalar una ritualización o constatación del surgimiento de un *establishment* dentro del campo del rock que institucionaliza el carisma o mística que envuelve al beat boom –vanguardias consagradas, les llamaría Bourdieu. En ambos casos, en la admiración popular del *beat boom* y en la veneración de los pares (Hendrix tocando la canción “Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band” sólo dos días después de aparecer el disco de los Beatles) tenemos un ejemplo de construcción colectiva del carisma: con independencia, en última instancia, de las habilidades de los Beatles, hay un querer colectivo, un deseo o apuesta por canalizar sentimientos o sensibilidades a través de la figura de los Beatles, una desviación de procesos colectivos antiguamente canalizados por medio de otras instituciones (basadas en fundamentos carismáticos y luego ritualizados y racionalizados):

“Realmente no creo que haya nada triste en idolatrar –dice Paul [McCartney]-. Es decir, es lo mismo que cuando no eres religioso y piensas ¿No es triste que todos esos católicos crean que existe un dios y tengan que ir cada mañana a misa y levantarse pronto y que esos chavales tomen al sacerdote como un dios? Yo solía pensar que lo tenían complicado, hasta que lo piensas otra vez y te das cuenta que son gente que se lo está pasando en grande, porque de hecho ellos creen” (en Braun, 1964:34)

En esta llamativa reflexión de Paul McCartney, tenemos la percepción de la dimensión estrambótica y profana de la beatlemania desde adentro: los Beatles al ver desencadenado todo ese fenómeno son los primeros en constatar que se trata de una

dominio como efecto conjunto de gran parte del campo social. Los Beatles, desde esa *posición quieta*, ese *ojo del huracán*, más que actores parecen actantes. No hay más que pensar en las figuras hechas de cera que los representan en el museo de cera de Madame Tussaud, y que luego se incluyeron en la tapa de su álbum *Sgt. Pepper's*.

cuestión de fe, de creencia. De creencias en símbolos anclados en nuevos modelos de masculinidad y nuevas sonoridades que constituyen un nuevo estado de cosas. Volviendo a Durkheim y su sociología de los fenómenos religiosos y a cómo el mundo sonoro es permeado de los auras seculares correspondientes, podemos pensar en la capacidad objetivadora de los sentimientos colectivos: “La fuerza religiosa no es otra cosa que el sentimiento que la colectividad inspira a sus miembros, pero proyectado fuera de las conciencias que lo experimentan y objetivado. Para objetivarse se fija en un objeto que así se convierte en sagrado” (Durkheim, 1992:214). Los sentimientos colectivos en torno al *beat boom* cobran conciencia de sí mismos fijándose sobre los Beatles –su nueva masculinidad y su sonido–, en tanto objetos exteriores, sentimientos que “sólo son posibles gracias a los movimientos externos que los simbolizan” (Ibíd.:390). El interés por acercarse a los Beatles, ese anhelo colectivo, es el movimiento externo que simboliza la sensibilidad de la juventud británica de la posguerra y que constituye el emergente capital propio del rock. Dave Williams, bajista de Group One, grupo oriundo de Liverpool, llegó a comentar en su momento:

“Los fans de los distintos grupos de Liverpool estos días son cada vez más jóvenes, tienen 12 o 13 años. Son un 85 por ciento chicas. Su comportamiento puede ser bastante absurdo. Escuchamos el caso de un fan que durmió debajo de la ventana de la habitación de uno de los baterías de uno de los grupos famosos, y que no voy a nombrar [se refiere a los Beatles y Ringo Starr]. Los hemos visto dormir en la puerta de distintos clubes de jazz, cuando saben que un grupo determinado toca al día siguiente. Recuerdo que tocábamos en un sitio en la ciudad, había una cola muy larga, sería de unos 50 metros de largo, horas antes de que empezara la actuación. Y cuando tocamos, éramos el primer grupo, eran las 4 de la tarde, y todas las chicas corrieron al frente para tener una primera vista del grupo. Y cuando comenzamos a tocar, esperábamos que nos

escucharan, pero se pusieron a comer, preparándose para el acto principal que tocaba a las 10 de la noche. Eran los Beatles quienes tocaban esa noche. Las chicas hicieron cola toda la noche. Cuando entraron eran unas 700. Los Beatles salieron al escenario. El sudor caía por las paredes, desde los techos, la atmósfera estaba pesada. La humedad llegó a los fusibles de los amplificadores y no pudieron tocar. ¿Qué hicieron? Se pusieron a cantar con la multitud, tan sólo tocando con la batería. Todas las chicas cantando. Cuando arreglaron los amplis, se pusieron a tocar los cuatro, y todas las chicas comenzaron a gritar y a empujarse por verlos. Y no se podía oír ninguna música. Así que la chica vuelve a la casa, le dice a la madre que vio a los Beatles. Cuando en verdad se pasó 10 horas en la calle y luego no los pudo ni oír.”¹⁸¹

Podemos decir, en definitiva, que a través del caso del cuerpo milagroso del rock constatamos tres niveles sobre los que se asienta el cuerpo regio del rock. En primer lugar, el *cuerpo regio* es carismático. Antes de la autonomización del rock y su institucionalización en los años setenta, tenemos un momento en que se trata del carisma de los Beatles como legitimador de toda la parafernalia que se desarrolla en torno a ellos. Este carisma pone en evidencia un segundo punto, el fervor con que la juventud británica abraza los nuevos ídolos, la intensidad con que se genera una creencia en el valor del cuerpo del rock. Finalmente, el cuerpo regio del rock se asienta en una doble dimensión carnavalesca. Por un lado proviene del origen grotesco de los Beatles –recordemos la etimología que vincula el estilo grotesco mencionado por Bajtin con la gruta, el agujero, la caverna, *the cavern*, el barrio rojo en Hamburgo, las mofas al nazismo, al establishment y a los lisiados. Y por el otro, como menciona Kohl (1996), proviene del poder nivelador de la beatlemania como carnaval, efecto de la gruta, más el carisma y la creencia.

¹⁸¹ La entrevista pertenece al documental *Mersey Sound* (1963).

Podemos entonces decir que el cuerpo regio del rock se trata de a) un cuerpo carismático –en el sentido dado por Weber al carisma en cuanto a aglutinación de fervor afectuoso y legitimación anclada en las cualidades sobrenaturales del líder, así como en la falta de estabilidad-, b) un cuerpo sagrado –en tanto operador social de clasificación o estandarte de una nueva fe, en el sentido dado por Durkheim a la iglesia, como dado por Kantorowitz a la doble naturaleza, simbólica y política, del cuerpo del rey-, y c) un cuerpo carnalesco –en tanto que, contra la curva civilizatoria y la educación de las maneras descritas por Elias o Ardit, se permite al menos una liberación niveladora, como si los años del *beat boom* fueran un periodo de permisividad dentro de la seriedad de la modernidad.

5.3.1 *La visibilidad-disputa del cuerpo del rock: de las calles a los conciertos*

“Al mediodía los Beatles abandonan Cambridge. El personal del hotel se agolpa a lo largo de la vía de salida. Un niño pequeño corre en busca de un autógrafo, pero el portero lo detiene. A través del camino, la gente se alinea en la acera u observa desde las ventanas. Es casi una procesión real, salvo que nadie ondea banderas” (Braun, 1964:23).

La disputa por el cuerpo del rock, lejos del marco del concierto, se desarrolló en el orden de la seguridad de grandes personalidades, es decir, se protegió al cuerpo regio del rock como si fuera literalmente un jefe de estado: era habitual que no se permitiese a los Beatles salir a saludar a la gente que se congregaba en torno a los hoteles donde éstos se alojaban. La razón esgrimida por la policía era el peligro que se corría de que las multitudes reaccionaran violentamente. Aunque en casos como el japonés, la precisión con que se lleva a cabo la seguridad responde, más que a una necesidad de

defender a los Beatles de posibles atentados o de la propia masa, a defender a la juventud japonesa de los mismos Beatles y su influencia.

Un efecto directo fue la creciente disputa por la visibilidad del cuerpo del rock. Concepto –el de *visibilidad*– que resulta fundamental para comprender los fenómenos asociados a la beatlemania y adoración del resto de grupos contemporáneos. Pues a mayor deseo o interés de poder *ver*, y a mayor cantidad de gente aspirando a *ver*, más difícil resultará tener acceso al cuerpo del rock, y más necesario se hará buscar otros medios con los que poder encausar ese anhelo colectivo.

Dentro del marco de los conciertos durante el *beat boom*, tenemos el caso citado por el periodista Larry Kane durante la primera gira por Estados Unidos y Canadá. El 22 de agosto de 1964, unas 20.000 personas asistieron al Empire Stadium de Vancouver, Canadá, a ver a los Beatles:

“Eran más de las nueve cuando dio comienzo la actuación de los Beatles. Cinco minutos después, 6.000 espectadores (según los cálculos de la policía) bajaron hasta el campo de juego, lo invadieron y echaron a correr como locos hacia el escenario. Por si esto fuera poco, los fans que no habían conseguido entradas lograron echar abajo las puertas del Empire y entraron en tropel. Fueron unos minutos de absoluta confusión, que se prolongó hasta que un presentador local subió al escenario e intentó tranquilizar a la multitud.

Gordy Patridge fue uno de los que presenciaron la escena desde los asientos de la grada (...): “Cuando los Beatles salieron al escenario, las miles de fans que estaban allí se pusieron a gritar como locas”

(...)

El ambiente seguía enrarecido. La policía estaba situada de manera que bloqueaba el paso a las fans, pero, poco a poco, los agentes fueron retrocediendo, presionados por el

gentío. Después de *All my loving*, que era la tercera canción, John y Paul se hicieron un gesto con la cabeza para indicar que desde ese momento no habría más pausas entre tema y tema. Fueron tocando uno detrás de otro.

(...)

Mientras tanto, yo había conseguido situarme en un lugar seguro, detrás del cordón policial. [Los agentes] resistían los embates de los fans con valentía, aunque cedían terreno inexorablemente. Al final, acabaron contra las vallas protectoras (las que habían colocado para detener la estampida que, de hecho, se estaba produciendo) pero nunca llegaron a sacar las porras.

La situación siguió deteriorándose. A mitad del concierto, aquello parecía una revuelta popular, así que agentes de refuerzo, con perros y todo, entraron en el campo. A unos pocos metros de donde yo estaba de pie, vi a varias chicas desvanecerse y desaparecer entre la masa de gente. Una de ellas gritaba ‘¡Socorro! ¡Por el amor de dios, que alguien me ayude!’ Entre todas las personas que le iban pasando por encima, aún alcancé a ver sus brazos y piernas agitándose en el aire. La policía se vio obligada a romper el cordón para ir a rescatar a los que, aplastados por la muchedumbre, estaban en peligro de asfixiarse. Cuando por fin lograron sacar a las víctimas, observé que muchas tenían sangre en los labios y en la nariz, además de magulladuras, rasguños y heridas. Eran las consecuencias directas de la beatlemania” (Kane, 2007:39-40).¹⁸²

Fuera del marco de los conciertos, comenta Larry Kane lo ocurrido en Denver, cuando el coche en que iba, junto a otros periodistas, se coló por error en el primer lugar de la caravana de los vehículos que transportaban a los Beatles y su comitiva, y fueron confundidos, por los chicos que estaban en la calle, con los mismos Beatles:

¹⁸² Esa misma noche, los medios informaron que había más de 130 heridos, muchos de ellos con las extremidades rotas y traumatismos craneales.

“El problema fue que nuestro modelo de limusina era exactamente el mismo que el que llevaba a los Beatles, por lo que centenares de fans que los estaban esperando se arrojaron encima de nuestro coche creyendo que estaban dentro. La policía de Denver aprovechó la confusión para desviar sutilmente la limusina de los Beatles hacia la puerta trasera del hotel, dejando así que el tumulto de jovencitos se ensañara con nuestro automóvil.

No era la primera vez que me sentía muerto de miedo en esa gira, pero sí fue la primera ocasión en la que creí en la posibilidad real de sufrir heridas o incluso morir a manos de los fans de los Beatles. Me empecé a asustar de verdad cuando vi que el techo comenzaba a ceder y la tapicería que lo cubría por dentro se acercaba poco a poco a nuestras cabezas. Eran tantos los que se habían subido encima del coche y saltaban con tanta fuerza que la abolladura del techo se iba haciendo cada vez más profunda. (...) Se me ocurrió abrir una ventanilla e intentar alejar a los invasores de alguna forma, pero alguien me agarró de la muñeca y me la retorció, con lo que rápidamente volví a meter el brazo.

(...)

Intenta por un momento imaginar la claustrofóbica situación que vivíamos en el interior: rostros aplastados contra los cristales, chicas que gritaban ‘¡Te quiero, Paul!’, caras de policías asustados, puertas que no había manera de abrir... Nos habíamos convertido en auténticos rehenes, en víctimas del fervor y la locura de una pandilla de fanáticos obsesionados, de una turba que estaba dispuesta a lo que fuera con tal de poder ver o tocar a alguno de los Beatles” (Kane, 2007:51-52).

5.3.2 *La contrapartida al cuerpo milagroso*

Si por milagroso entendemos algo capaz de obrar milagros, y teniendo en cuenta que ningún lisiado se levantó de su silla de ruedas después de comparecer ante los

Beatles, debemos mirar donde sí se produjo el *milagro*: las *teenyboppers* o adolescentes que consumen masivamente música popular. Hoy en día el fenómeno fan se ha desligado de su íntima relación original con el rock. Se ha pasado a distinguir el rock del pop, intentando separar así las audiencias, como si el consumo adolescente fuese un deslegitimador de las pretensiones artísticas que se ha arrobado el rock, cuando en realidad fue la fuerza demográfica de las cohortes generacionales de posguerra la que legitimó en primera instancia toda la música popular de los años sesenta.

El término *teenybop* corresponde así claramente a un segmento de la población que consumía música popular. Conceptualmente, estaríamos ante un fenómeno del tipo *flautista de Hammelin* o *Peter Pan*. Se trataría de la seducción de los niños por parte de un joven y extraño músico. El recibimiento general del *beat boom*, más allá del carnaval, la creencia en el cuerpo regio o el carisma como encarnación de todo el fenómeno, no fue idílico, y a día de hoy, con lo institucionalizado que está el fenómeno fan, podría parecernos exageradamente preocupado. De hecho, el *beat boom* en general, y las *teenyboppers* en particular, fueron tomados por los sectores más conservadores, tanto en Reino Unido como en los EEUU, como un fenómeno cercano a la desviación de las formas habituales.

Un ejemplo lo tenemos en un artículo de agosto de 1964 del *Seattle Daily Times*, firmado por el Dr. Bernard Saibel, encargado de la División de Servicios Comunitarios del Estado de Washington. Saibel asistió a un concierto de los Beatles, en la gira del verano de 1964. En el artículo, señala:

“La experiencia de estar con catorce mil adolescentes para ver a los Beatles es increíble y escalofriante [...] La histeria y pérdida de control van más allá de la música. Muchos de los presentes se vuelven seres frenéticos, hostiles, descontrolados, aulladores, irreconocibles [...] Esto no es simplemente una descarga, como pensé al principio, sino

un proceso destructivo en el que los adultos permiten implicarse a los niños – permitiéndoles un mundo propio insensato y erótico, sin la salvaguardia tranquilizante de una protección de sí mismos [...] La histeria es de las chicas, y cuando les preguntas qué es todo esto, sólo responden «los amo» [...] Cada vez que un adolescente grita con esta música hace una mueca de burla con total impunidad e inmunidad hacia un adulto o varios adultos [...] Fue una orgía de adolescentes” (Saibel, 2007:53-4).

La apreciación de Saibel, que la beatlemania es una manía o histeria, en su sentido médico, con sus connotaciones patológicas propias del siglo XIX, intenta buscar una explicación en la naturaleza supuestamente desviada de todo el proceso –audiencias y músicos (éstos no se salvan de la crítica, y son presentados como “personajes extraños, con apariencia de ñomos, sacados de un cuento de hadas”). No es la primera vez que desde el ámbito de las ciencias de la salud se ve la histeria colectiva como el furor descontrolado de un estamento poblacional –en este caso los adolescentes y las *teenyboppers*- susceptible a caer en tales trances: ya ocurrió más de cien años antes con las mujeres. Las acaloradas respuestas que el pianista Franz List obtuvo en su día por parte del público generaron comentarios pseudo científicos del mismo tenor que los de Saibel. Como señala Dana Gooley, acerca de la respuesta a la *lisztomanía* desencadenada en Berlín en 1842:

“Los escritores tematizaron la influencia de Liszt sobre las mujeres para deslegitimar los placeres que, aunque compartidos por miembros de la audiencia de ambos géneros, no podían ser afirmados o reconocidos en hombres porque existían únicamente en los cuerpos [...] Se creía que los nervios delicados y sensibles de las mujeres las hacía extremadamente excitables, vulnerables al fuerte estímulo de la virtuosidad de Liszt. Los hombres también demostraban estados de gran excitación, pero esos estados eran

atribuidos a facultades cognitivas desarrolladas como la inteligencia o el conocimiento estético, o a presiones externas extraordinarias –mas nunca a una predisposición fisiológica” (Gooley, 2004:211).

Saibel también habla de las predisposiciones fisiológicas, cuando apunta a los “impulsos físicos, recientemente adquiridos, de los adolescentes” (Saibel, *Ibíd.*). En última instancia, en ambos casos, la respuesta científica ante la lisztomanía o ante la beatlemania, nos hallaríamos ante *teenyboppers* (en calidad de adolescentes) y mujeres, emparejamiento de estamentos subordinados a la pasividad extrema.

Ahora bien, si partimos de la segmentación de la población que consumía música popular, la explicación no puede desatender el factor económico: ha de atender a la libertad económica que recién comenzaban a disponer los jóvenes británicos de la *affluent society* (Sandbrook, 2005) pues al fin y al cabo se trata de popularidad traducida en libras esterlinas. *Teenybop* y su opuesto *cock rock* no son distinciones sobre sexualidad o género –como señalaban Frith y McRobbie (1990)-, sino sobre niños y jóvenes como mercados de consumo separados –o en última instancia, siguiendo a Victor Turner (1990) y Jon Savage (2007), secuencias o evidencias de un paso ritual: en vez de niños a adultos, el paso de niños a jóvenes o adolescentes (*Teenagers*) en el que se da un estatus homólogo a músicos y audiencias que nunca envejecerán (los Beatles como flautistas de Hammelin, o Mick Jagger como Peter Pan). Se trata de una distinción de edades a lo largo de una misma trayectoria biográfica: las cohortes adolescentes (o prepúberes) que comenzaron su consumo de música beat en la primera mitad de los años sesenta escuchaban los Beatles, los Kinks, Los Rolling Stones, los Herman’s Hermits, podemos llamarlas *teenybop*; y si nos fijamos en la misma cohorte generacional en la era post-*Pepper* (después de junio de 1967) bien pueden estar ya escuchando a Jimi Hendrix, a los Who, a Cream, o a Led Zeppelin –pero aún también a

los Beatles, los Rolling Stones o los Kinks. El cambio es observable en los conciertos – y lo es mejor muchas veces que observando la música en sí. Esta cohorte generacional aulló –como señalaba Saibel- en los conciertos. Algo que había comenzado tiempo antes como fenómeno fan con Bing Crosby y luego Frank Sinatra o Elvis Presely, se transforma en una nueva fuerza dentro del campo musical.

Las *teenyboppers* transforman la naturaleza de los conciertos, de los conciertos como campo de actividad musical: “cuando los gritos ahogaban la música, como invariablemente ocurría, entonces eran las fans, y no el grupo, quienes eran el show” (Ehrenreich, Hess y Jacobs, 1997:536). Tenemos numerosos documentos que atestiguan este *show* o espectáculo, siendo las actuaciones de los Beatles en suelo estadounidense, donde las audiencias eran sensiblemente más numerosas que en Reino Unido o Europa, el mayor exponente. Los registros sonoros mejores conservados de la beatlemania son los que en los años setenta se editaron bajo el nombre de *The Beatles Live at the Hollywood Bowl*, donde encontramos parte de las actuaciones en el anfiteatro californiano de los años 1964 y 1965 (en *bootleg* es posible escuchar las tres actuaciones completas dadas en esas dos giras). Si tomamos cualquier canción de este disco, notaremos que, a pesar de haber sido grabado a partir de la mesa de mezclas (*soundboard*)¹⁸³ el sonido ambiente es tan fuerte que se cuela indefectiblemente en los micrófonos dispuestos para recoger las voces, amplificadores y batería. Es como si a la música beatle le fuera inseparable una catarata de ruido blanco. Es como si la música o los Beatles surfearan por encima de la ola de gritos del mismo modo que los Who en *Who's next* se sirven, años más tarde, de pistas grabadas de sintetizador para tocar sobre ellas.

¹⁸³ Sobre “soundboard”: se trata de la mesa de sonido, que es la mediación entre la producción y recepción sonora de un concierto: micrófonos de voz, batería, a veces de instrumentos, a veces son los instrumentos cableados directamente a la mesa y controlados por un técnico o ingeniero de sonido.

Desde un punto de vista del consumo musical y el establecimiento de culturas o asociaciones, todo esto no es más que una tipificación conceptual, porque atendiendo los casos descubrimos que hay interminables formas distintas de consumir música y de expresarse a través de su producción como de su consumo. De hecho, me parece más certera regresar a una mirada bajtiniana: ver el rock, al menos en estas instancias primigenias, como nivelador (Kohl, 1996) y lugar de cita de estamentos diferenciados (no sé si realmente muy o tan dispares), que comulgan en un objeto de consumo cultural, sí, pero, fundamentalmente, comparten un ethos que desde entonces, como el evento pop-rock mencionado por Regev, se ha desperdigado globalmente. Ese cambio se ha dado entre los años sesenta y noventa, afectando directa y profundamente las relaciones sociales de sexualidad e intimidad. En el caso británico, los cambios se han dado en las relaciones de poder inter-generacional, cambios en las relaciones de poder entre hombres y mujeres, la separación del sexo y la reproducción y el matrimonio (con la llegada de la píldora anticonceptiva), separación entre matrimonio y paternidad y maternidad así como una redefinición entre normalidad y anormalidad (Weeks, 2007:62).

¿Y si la distinción entre *teenybop* y *cock rock* fuese en cambio una situación histórica en una vuelta de tuerca más en la curva civilizatoria que ajusta y afina las relaciones sexuales, sus límites y potencias, o señala nuevos estadios evolutivos ontogenéticos? ¿No despierta la beatlemania, como lo hizo el movimiento de caderas de Elvis Presley unos años antes, o el crooning sensual de Bing Crosby décadas antes, la erogeneidad colectiva? ¿Podría la niña excitada por la beatlemania convertirse en una amazona psicodélica, una depredadora sexual, una *foxy lady* atronadora? Podríamos responder que sí, que por un lado, en suelo británico, “a comienzos de los sesenta había un millón más de jóvenes solteros entre los 15 y 24 años de edad que una década antes,

representando un lote potente de energías eróticas y emocionales en una cultura cada vez más sexualizada” (ibíd:66). Esta cohorte generacional, liberada de antiguas responsabilidades (matrimonio) y ataduras biológicas (reproducción), por el otro lado, fue estimulada en el consumismo, el cual se vio afectado a su vez por la mercantilización sexual: “constantemente se descubrían o creaban nuevos mercados para productos sexuales –los adolescentes en los años cincuenta, *las mujeres en los años sesenta*, los gays en los años setenta” (Weeks, 1985:24, subrayado propio).

Entre esta desujeción, representada por actitudes y reforzada por la legislación,¹⁸⁴ que situaba a las nuevas generaciones en un marco inédito de libertad sexual, y el impulso mercantilista que transformaba el sexo en un objeto de consumo – desde la llegada de los medios masivos de comunicacin, con el cine a la cabeza desde principios de siglo XX-, tenemos a nuestras teenyboppers o contrapartida del cuerpo milagroso del rock.

Aunque se haya intentado ver al fenómeno fan o *teenybop* como mero deslegitimador de las pretensiones artísticas de los músicos a los que se seguía, no hay que olvidar el carácter revolucionario de una cultura que promovía impulsos sexuales activos en un sector de la población hasta entonces recluso en la pasividad. Según Ehrenreich, Hess y Jacobs, por aquel entonces “era aun más rebelde reclamar el lado activo, deseante de la atracción sexual: los Beatles eran sexy; las chicas eran las que los percibían como sexy y admitieron la fuerza, una lujuria ingobernable, si acaso descorporeizada” (Ehrenreich, Hess y Jacobs, 1997:527). Si seguimos su interpretación, entonces hemos de pensar que *teenybop* no sería la niña que consume música pop, sino que señalaría la percepción que, desde la mirada construida desde el mainstream machista, hay del fenómeno femenino del consumo de música e ídolos musicales.

¹⁸⁴ En Reino Unido, a lo largo de los sesenta se dieron diversos cambios en la regulación jurídica: cambios en la legislación de la prostitución (1958), obscenidad (1959 y 1964), homosexualidad masculina y aborto (1967), censura teatral (1968) y divorcio (1969) (Weeks, 1985:30).

Ateniéndonos a nuestra perspectiva relacional, entonces, podemos plantearnos la existencia de múltiples situaciones que nos ayudan a comprender y superar el determinismo que ha construido una imagen pasiva de la feminidad.

La pasividad sería en todo caso una mala percepción de la posición dominada de las mujeres. El uso invertido de la imagen de los hombres (hombres como objetos deseables) sería o el comienzo de una nueva feminidad o la visibilización de cualidades femeninas sumergidas, no necesariamente alejada de los hombres, pero sí replanteando a medio plazo los fundamentos de las relaciones entendidas hasta entonces como fundamentales: “El atractivo de la estrella masculina –sea James Dean, Elvis Presley o Paul McCartney- era que nunca podrías casarte con él; el romance nunca acabaría en el tedio del matrimonio” (Ibíd.: 532). Extraña vuelta de tuerca para quien nunca será mujer, pero a la vez ámbito normal de las expectativas de quien –como cualquier hijo o hija de vecino- descubre una sexualidad dentro suyo que tiende hacia afuera, que tiende a depositarse sobre estas figuras, reclamándole no un largo y solitario suspiro –como es la imagen que ha perdurado de la *teenyboper*, sola en su cuarto lleno de posters de sus ídolos-, sino un desgarrado y frenético alarido colectivo de exaltación: “la adulación de la estrella masculina era una manera de expresar anhelos sexuales que normalmente iban al servicio de la popularidad o sencillamente eran reprimidos” (ibíd.:532).

5.4 La retirada del cuerpo del rock

Tercer estadio en nuestra tipificación, *la retirada del cuerpo del rock* es el abandono de la vida pública, como figura pública expuesta, de todo lo que hemos mencionado, y su confinamiento en el estudio de grabación como nuevo espacio central del rock como campo de producción cultural. Esto es posible únicamente luego de un

fenómeno masivo como el *cuerpo regio del rock*. Me explico: si los Beatles pasaron de ser una moda pasajera adolescente, a principios de 1963, a convertirse en una obsesión nacional, a finales de año –no sólo ocuparon un lugar en el Museo de Cera de Madame Tussauds, sino que incluso tuvieron su propia entrada en la *Encyclopaedia Britannica* (Norman, 2003:235-6)-, para luego llegar a ser una obsesión internacional en 1964, cimentaron así entonces las bases necesarias para constituir una demanda de productos relacionados con todo lo que tuviese que ver con los Beatles. La retirada, como estadio de un marco conceptual sociológico, marcaría:

- Una ausencia, una no presencia: no hay un cuerpo, lo que hay es un cuerpo ausente, un espacio vacío del cuerpo pero lleno de los efectos producidos en sólo tres años (del año 1963 al año 1966)
- Una acción por omisión: todo queda dicho en un silencio, el del carnaval que seguía el itinerario de los Beatles. Con su retirada, su omisión dará pie a que cientos de grupos intenten rellenar el espacio afectivo generado por los Beatles: los Rolling Stones, los Who, Led Zeppelin, Guns'n'Roses; o el espacio simbólico que dejan: sea la innovación de Pink Floyd, sea la radicalidad absurda de los Sex Pistols
- El apoyar un sistema social afectivo basado en una nueva tecnología: el disco será al rock lo que el libro fue a las religiones mediterráneas monoteístas –una tradicionalización y posterior racionalización de experiencias carismáticas.

Con el paso de los años -1964, 1965 y, finalmente 1966- y el consecuente desencanto con la parafernalia de la beatlemania, el frenesí y el carnaval interminable, los Beatles decidieron abandonar aquello que los había unido y que los había hecho famosos y reconocidos a lo largo de casi todo el planeta: tocar música en directo. La

idea de tomar las riendas de su carrera era una realidad palpable, sólo hacía falta estimular ese deseo: ¿Qué los podría provocarlo? La decisión se vio fomentada por los sucesos en Japón y Filipinas, y confirmada con la reacción ultraortodoxa del cinturón de la biblia del sur norteamericano.

Sucesos en Japón: amenazas por tocar en el Budokan, sitio que, acostumbrado a albergar luchas de sumo, parecía mancillado por música popular occidental (comentario de Ringo Starr, preguntado por si le parecía una irreverencia profanar el honor del Budokan: “si un grupo de artistas japoneses fuese a actuar a Inglaterra, ¿cómo podría ofenderme eso a mí?”). Curioso es que, a pesar de la defensa tradicionalista, el budokan se estrenó sólo dos años antes con motivo de los juegos olímpicos en Tokio, y que, luego del paso de los Beatles, se transformara en un lugar habitual de conciertos de rock.

Sucesos en Filipinas: después de rechazar una invitación al palacio presidencial del dictador Marcos, su mujer se declaró ofendida y a los Beatles se les quitó la custodia, se les avasalló en el aeropuerto, y finalmente obligaron a Epstein a devolver el dinero que habían cobrado por el concierto dado en Manila.

Estados Unidos: las declaraciones de Lennon, hechas unos meses antes y en Inglaterra a una periodista amiga, acerca de la religión y la popularidad de los Beatles sobre figuras como la de Jesús, encendieron las iras de hasta el Ku Klux Klan, quien no ahorró amenazas. (Comentario retrospectivo de Ringo Starr: “quemaron nuestros discos. No estuvo mal, pues luego los volvieron a comprar”).

Si pensamos en aquel verano de 1966, cuando los Beatles toman la decisión de abandonar las giras, frente a la disolución quedaba una opción muy clara, aunque no dejaba de ser un riesgo: si no salimos de gira, si el control de cuestiones como el merchandising es un agujero por donde se va un dinero¹⁸⁵ que podría ser nuestro, ¿qué

¹⁸⁵ Por ejemplo, una de las cosas que los Beatles descubrieron en EEUU fue que Brian Epstein había negociado a la baja las regalías por los productos del *merchandising* beatle. No se trata de cuestionar la figura empresarial de Epstein, pues esto era una constante en el surgimiento del beat boom: no había marcos de referencia claros para un negocio, una actividad completamente nueva. Acertadas fueron muchas decisiones de Epstein, como inundar los EEUU con publicidad beatle antes de su primer viaje para hacer su primera aparición en el programa televisivo de Ed Sullivan. Lo que descubrieron con Seltaeb (Beatles escrito al revés) –la empresa montada por Nicky Byrne a instancias de los abogados de Epstein para explotar los derechos de merchandising de los Beatles en EEUU- fue que ésta pagaba a

nos queda para vivir que no sea hacer tostones de películas como las infumables parodias de sí mismo de Elvis Presley? Hoy día la solución parece clara, pero no dejaba de ser toda una apuesta: montar una propia discográfica y dedicarse a hacer discos, que hacerlos y venderlos se les da bien.¹⁸⁶ Encontrarán en el estudio de grabación el lugar donde gestionar la creatividad que se hacía imposible desarrollar encima de un escenario en las condiciones mencionadas del *beat boom*.

La paradoja de la retirada del cuerpo del rock es que a su vez señala la consolidación del rock como un campo de producción cultural: los discos, como luego veremos, hasta entonces meros vehículos de un aparejo mercantil, se convierten –en el caso de los Beatles, por abandonar toda actividad relacionada con las giras- en el objeto del esfuerzo de estos músicos. La relación música-grabada-para-luego-llevar-a-una-presentación-en-un-concierto, se quiebra: los discos, a partir de mediados de los sesenta, y en concreto con *Sgt Peppers*, se convierten en obras. Lo que ocurre es una consolidación de una nueva fórmula generadora del disco de rock. El concierto fue un espacio complejo en el que armonizar el campo, debido a la improvisación en el montaje de estos nuevos grandes espectáculos (no estaban ajustadas las tecnologías ni educadas las costumbres de las audiencias ni establecidos de forma clara los contenidos musicales, lo que hemos llamado el carnaval que puede darse ante la ausencia de regulación o institucionalización). Podemos ver con la retirada el cambio de actividad musical: si por un lado se llega a los que Regev (2007) llama la consagración del rock indígena –respecto a EEUU como su metrópoli-, por el otro vemos que los Beatles abandonan la actuación presentacional y las grabaciones de alta fidelidad para centrarse en la actividad de estudio y el arte sonoro (Turino, 2008).

Epstein una comisión, del total de sus ganancias, de únicamente un diez por ciento, y que significó una pérdida potencial de más de cien millones de dólares para el entramado empresarial de Epstein.

¹⁸⁶ Digo “hoy día”, pero la verdad es que hoy día, con internet y las descargas gratuitas –aunque ilegales- de música, plantear una carrera musical que evite los conciertos como forma de ganarse el pan es arriesgarse a no ganar dinero.

Podemos así comprender la génesis del cuerpo del rock desde la perspectiva de la contrapartida del mercado de consumo: el mercado de producción de esos bienes culturales. Se traslada ese deseo por el cuerpo regio; ese interés, esa creencia, se canalizan, se subliman mediante el disco.¹⁸⁷ Y las tecnologías lo permitirán: el desarrollo y mejoras en la captura sónica desde los años cuarenta serán claves para producir y transmitir un sonido cercano, humanizado. El cuerpo del rock, que trae al cuerpo desde el retrete, se objetivará en la producción discográfica (ver punto **10.2 La voz del rock: cuerpo y tecnología**) cuando se retire, y de tal modo ayudará a la consolidación del rock como un campo de producción cultural. Uno de los requisitos necesarios para llegar a dicho fin, el que los músicos se tomen su trabajo en el estudio de grabación con el mismo esmero e intención creativa que podemos hallar en el estudio de un pintor o fotógrafo, se debió a la ascensión del estatus de estos músicos, el misticismo en torno al cuerpo regio del rock, y a la necesidad de buscar un cobijo a lo que era vivido como una locura sin sentido: la beatlemania y el interés popular por asediar el cuerpo del rock. Y a que, a pesar del recorrido, la presencia carnavalesca del retrete aún persistía: hemos mencionado cómo Paul Kohl (1996) destaca el frenesí carnavalesco del *beat boom* como el gran nivelador que derrumba momentáneamente, como el carnaval en la Edad Media, las jerarquías preexistentes, y podemos mediante ellos señalar que las *teenyboppers* son expresión de esta nivelación –sexual y generacional. A nivel discográfico, la psicodelia –no es casualidad- es un carnaval: no hay más que pensar en el contexto del *Sgt Peppers*, el verano del amor, el festival de Monterrey en California, el LSD (o el *Turn on, tune in, drop out*), o el *Swinging*

¹⁸⁷ Nacerá así una de las aficiones más prolíficas de los oyentes de música moderna: comenzará a buscarse mensajes ocultos en los discos; éstos se llenarán de sentidos, no sólo de los aportados por los músicos e ingenieros de grabación, o por los diseñadores de portada y marketing, sino por los mismos compradores de discos, se generará una sobreabundancia semántica en torno a las obras (cosa que, naturalmente, ocurre en la gran mayoría de obras de arte: la proliferación interminable de sentidos atribuidos). Un caso extremo, estremecedor, es el de los *beatle heads* descrito por Gary Hall (2009).

London. El concepto detrás de *Sgt Peppers* es la deconstrucción de los Beatles mismos: “la actitud carnavalesca del *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* comienza con el concepto del disco, una degradación deliberada de los Beatles a través de su reemplazo por un grupo imaginario que lleva por nombre el título del álbum” (Kohl, 1996:85).

6 GÉNESIS Y CONFIGURACIÓN

6.1 Introducción: los músicos británicos de rock en los sesenta

Los músicos británicos de rock de los años sesenta mantienen una serie de puntos biográficos, culturales y sociológicos en común. Se trata de una cohorte generacional nacida durante la guerra o en los años previos o posteriores (ver el punto **13.1 Cuadro Músicos Británicos años 60 en Apéndice**, distribución normal en torno a los años finales de guerra), y por lo tanto con la experiencia primero de la posguerra y los años de racionamiento hasta mediados de los años 50 y, segundo, el boom económico británico (el surgimiento del consumo a gran escala), también conocido como la *affluent society* de finales de los 50 (Sandbrook, 2011). Hay además un seguimiento de la industria del entretenimiento estadounidense. El cine y la música norteamericana son parte de la cultura popular casi tanto como el cine y música popular británica (el efecto posterior de esta inmersión en una cultura múltiple –o global- será el *cosmopolitismo estético* o globalización cultural de los sonidos mundiales del rock según Regev, 2007). Encontramos también una asistencia a una *Art School* –como presencia del estado en la educación y conformación de una sensibilidad artística democratizada (en los grupos que luego dieron el salto de la fórmula generadora del disco de pop a la fórmula generadora del disco de rock, solemos encontrar al menos un miembro que ha estado en una *Art School*). En su gran mayoría, con las salvedades oportunas, los actores relacionados con la producción del rock británico de los años 60 excluyen a las mujeres.

En el cuadro (en **Apéndice**, punto **13.1**) en el que se recoge a los músicos británicos de los años sesenta –actos solistas y formaciones grupales- que lograron

colocar al menos un disco, sencillo o álbum, en las listas nacionales de venta, podemos apreciar algunos datos de los grupos de rock: primero, nos permite observar la centralidad de los años de guerra en la gestación de esta cohorte; segundo, al destacarse el lugar de procedencia de cada músico¹⁸⁸ podemos, al ver el gran número de músicos que no son originarios de Londres, pero que acabarán sus días en la capital, intuir a priori un *proceso de acumulación rockera originaria*, o, lo que es lo mismo, un proceso de expulsión (de las provincias) y atracción (hacia Londres, capital y meca del entretenimiento, donde se hallan las compañías discográficas y sus estudios de grabación) de los músicos de rock, y comprobar así que, a pesar del carácter clasista de las sociedades británicas, la conformación del campo de rock se logra a partir de la movilidad de un estrato social que, por su carácter joven, puede saltarse las restricciones de clase y procedencia, como señala Simon Frith a través de una bohemia (Frith, 1981). Luego podremos ver que con el rápido paso de los años y la consolidación de una nueva escena nacional con proyección internacional, la industria musical girará de los actos solistas a las bandas o agrupaciones. También podemos ver la conformación de la paleta musical del rock: aunque no están detallados los casos de multi-instrumentalidad (casos en que un músico todo más de dos instrumentos), vemos con claridad que la base instrumental del rock es sencilla, voz, guitarras, bajo, batería, teclados en alguna medida menor, y casualmente instrumentos de viento –influencia de la escena musical británica de jazz.

¹⁸⁸ Se entremezclan nombres de ciudades y condados o countys ingleses, por ejemplo la ciudad de Liverpool se halla en el condado de Merseyside, y si figura uno u otro es porque si el o la músico en cuestión viene de una población menor, en lugar de nombrar su ciudad o pueblo, resulta más ilustrativo nombrar el condado. Si la persona en cuestión es de otra parte del Reino Unido o de otro país, se menciona del país de origen: por ejemplo, Escocia o Jamaica.

6.1.1 *Las mujeres del rock británico*

“A mediados de los sesenta las chicas británicas poseían un sonido característico, vivaracho, pero conseguir llamar la atención era aún un camino cuesta arriba. La mayoría de los actos británicos de música beat eran masculinos, cabalgando en la cresta de la ola creada por los Beatles y los Rolling Stones. Entre este talento ‘serio’ las mujeres eran vistas como fútiles. Las fab four de chicas –Dusty, Cilla, Sandie y Lulu– recibieron un gran respaldo por parte de sus compañías discográficas, pero más allá de estas figuras insignes femeninas, se demostraba poco compromiso hacia otras mujeres, con el consecuente resultado de que había una vigorosa escena pop femenina underground” (O’Brien, 2002:95).

Antes de hablar de los músicos británicos en general, hemos de hacer un comentario necesario respecto al papel femenino en la producción musical. Debido en gran medida a la baja presencia que encontramos. Viendo nuestra lista, se observa que hay mujeres desde la primera hora del rock. Sin embargo, en el caso británico del *beat boom* y la consolidación del rock como campo de producción cultural, el papel de las mujeres será menor teniendo en cuenta la morfología de género existente: de 374 músicos identificados con la música popular británica de los sesenta y presentes en nuestro listado, encontramos 29 mujeres. La mayoría de mujeres dedicadas a la música pop británica en los 60 que dominaron las listas de ventas, como señala Lucy O’Brien (2002) y en concreto las vinculadas al *beat boom* o invasión británica, pertenecían a actos solistas –Dusty Springfield, Lulu, Helen Shapiro, Cilla Black. Hubo sin embargo algunos pocos grupos mixtos: los Applejacks (Megan Davies al bajo) o los Honeycombs (Honey Lantree a la batería). A diferencia de la música pop que se hacía

en Estados Unidos, en Reino Unido no encontraremos *girl groups*.¹⁸⁹ Dentro de nuestro listado sólo encontramos a las Vernon Girls, un trío vocal evolucionado a partir de un coro. Esto es significativo, pues cuando analicemos la fórmula generadora del rock, veremos cómo en los orígenes discográficos de los Beatles o incluso los Who la influencia de las *girl groups* norteamericanas será notable. Por último, cuando hubo algún grupo completamente femenino, como Mandy And The Girlfriends, uno de los pocos grupos vocales e instrumentales exclusivamente femeninos, quedará afuera de nuestra lista por tratarse de un grupo que no logró éxito discográfico en suelo británico (Timonen, 2013), siendo parte de esa “vigorosa escena pop femenina underground”.

Mujeres en el rock británico de los 60				
Música	Agrupación	Año nacimiento	Lugar de origen	Instrumentos
Petula Clark	Solista	1932	Surrey	Voz
Valerie Murtagh	Avons	1936	Londres	Voz
Shirley Bassie	Solista	1937	Gales	Voz
Kathy Kirby	Solista	1938	Londres	Voz
Dusty Springfield	Solista	1939	Londres	Voz
Elaine Murtagh	Avons	1940	Irlanda	Voz
Maureen Kennedy	The Vernons Girls	1940	Liverpool	Voz
Anita Harris	Solista	1942	Somerset	Voz
Christine Perfect	Chicken Shack	1943	Lancashire	voz y teclados
Jacqui McShee	Pentangle	1943	Londres	Voz
Cilla Black	Solista	1943	Liverpool	Voz

¹⁸⁹ Sobre las *girl groups* y su duplicación en Reino Unido: luego veremos que, si bien no hubo *girl groups* británicas en sentido estricto –chicas y negras, en grupos vocales, haciendo una nueva música pop–, su música sí se duplicó. Basta con ver el repertorio inicial de los Beatles, los Who, los Rolling Stones o los Kinks.

Julie Rogers	Solista	1943	Londres	Voz
Money Lantree	The Honeycombs	1943	Middlesex	batería, voz
Jean Owen	The Vernons Girls	1943	Liverpool	Voz
Megan Davies	The Applejacks	1944	Yorkshire	Bajo
Louise Cordet	Solista	1945	Berkshire	Voz
Billie Davis	Solista	1945	Surrey	Voz
Julie Grant	Solista	1946	Lancashire	Voz
Helen Shapiro	Solista	1946	Londres	Voz
Marianne Faithful	Solista	1946	Londres	Voz
Jackie Trent	Solista	1946	Staffordshire	Voz
Julie Driscoll	& the Brian Auger Trinity	1947	Londres	Voz
Beryl Marsden	Solista	1947	Liverpool	Voz
Sandie Shaw	Solista	1947	Londres	Voz
Lulu	Solista	1948	Escocia	Voz
Twinkle	Solista	1948		Voz
Judy Dyble	Fairport Convention	1949	Londres	voz, armónica, teclados
Maureen Evans	Solista	1949	Gales	Voz
Mary Hopkin	Solista	1950	Gales	Voz

Fuente: Elaboración Propia a partir de Gambaccini, Rice y Rice (1994) y O'Brien (1999)

El cuadro nos permite confirmar la poca presencia femenina en el campo emergente del rock –nunca dejando de tener en consideración que esta lista proviene de una mayor, de una lista que únicamente ha tomado a músicos británicos que participen en éxitos discográficos, y que aun así no se llega a agotar toda esa población, pues no he llegado a dar con la información demográfica mínima requerida para este cuadro, fecha y lugar de nacimiento. Poca presencia femenina aparte, constatamos que el grupo se

distribuye de manera relativamente normal, con la moda o concentración en torno a los años 1943 y 1946, que es más o menos la misma distribución si incluimos a los varones.

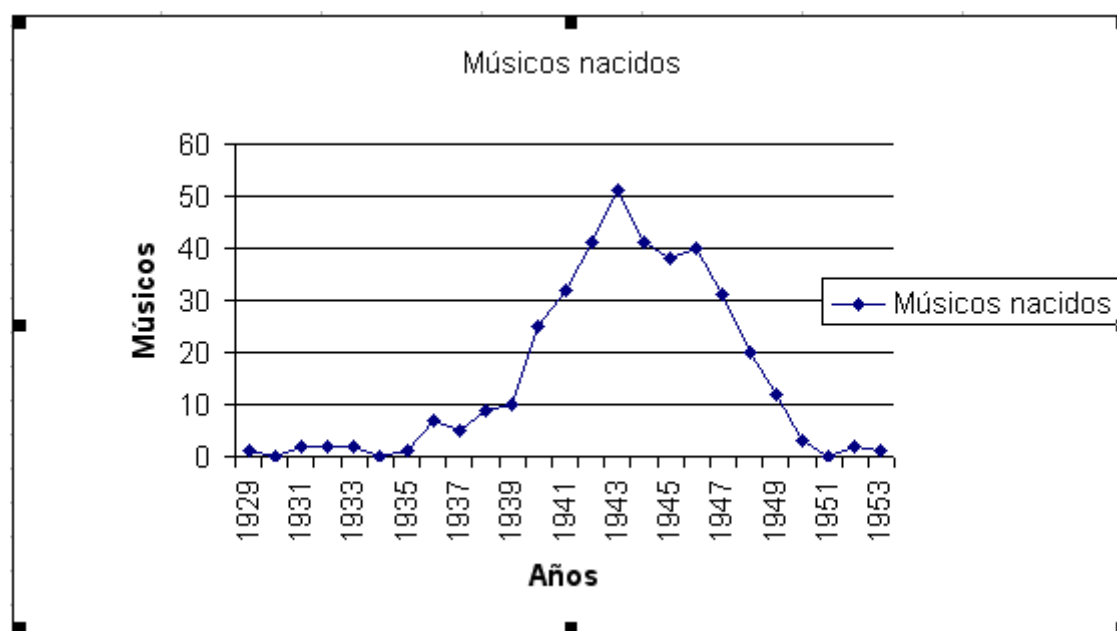
Por otro lado, la lista o cuadro nos permite observar la estructura de la música femenina: de 29 casos identificados de participación femenina en la industria discográfica con representación en las listas de ventas y orientadas al mercado juvenil que consume música popular, tan solo encontramos 9 casos de mujeres en agrupaciones musicales, de las que sólo 4 son instrumentistas: Christine Perfect de Chicken Shack, Honey Lantree de los Honeycombs, Megan Davies de los Applejacks, y Judy Dyble de Fairport Convention. Salvo Megan Davies, al bajo, todas cantan, 28 de las 29. La mayoría de mujeres solistas (20 casos de 29) nos demuestra cómo uno de los baluartes del rock, la participación colectiva, es, en los años sesenta, aún una cuestión masculina. Reproduciendo las jerarquías y ordenaciones sociales tradicionales, el mundo de las mujeres es aquí aún pasto de la segregación intra- y extra-femenina. Como luego desarrollaremos (en el punto **6.3 Del acto solista al acto grupal**), el rock inaugurará nuevas dinámicas de la producción musical. Pero estas dinámicas, como vemos con el cuadro, no se harán extensibles a las mujeres del rock británico de los años sesenta.

En esta poca presencia femenina dentro del campo de la música popular, poca presencia y muy especializada –casi todas son vocalistas- encontramos una clara homología entre la estructura interna del campo de la música popular y el ordenamiento social. Una situación que se extiende tanto a las prácticas como a los ordenamientos o clasificaciones dentro del campo. Las mujeres ocupan hasta entonces siempre el mismo polo, el de las dicotomías que estructuran el campo: hombres-mujeres, universal-particular, activo-pasiva, cock rock-teenybop, etc. Las mujeres tendrán que esperar aún más de diez años hasta que se consolide no tanto la presencia femenina dentro del campo del

rock como un campo propiamente femenino con el punk (años setenta) y el post-punk (años ochenta).

6.1.2 La juventud del Beat Boom y su momento histórico

Como ya podemos intuir a partir de nuestro cuadro de músicos británicos de los años sesenta (en **Apéndice**), en los años 60 el rock es una música hecha por gente joven, cohorte generacional cuyos años más fecundos van de 1943 a 1946. Grupos como los Beatles, los Rolling Stones, los Kinks o los Who tendrán, si no todos, al menos un miembro de su agrupación nacido en estos años. Esto se traducirá, al emerger el *beat boom* primero, y luego consolidarse el rock a finales de los sesenta, en que estos músicos en muchos casos aún no habrán salido de la adolescencia cuando comiencen, no ya a dedicarse profesionalmente a la música, sino a lograr éxitos trasatlánticos:



Fuente: Elaboración propia

Juventud del Beat Boom:

Músico	Formación	Nacimiento	Primer éxito ¹⁹⁰	Edad primer éxito
George Harrison	Los Beatles	1943	1962	19
Keith Richards	Los Rolling Stones	1943	1963	19
Keith Moon	Los Who	1946	1965	18
Dave Davies	Los Kinks	1947	1964	17
Peter Noone	Herman's Hermits	1947	1964	16
Steve Marriot	Small Faces	1947	1965	18
Lulu	Solista	1948	1964	15
Steve Winwood	Spencer Davies Group	1948	1965	17

Fuente: Elaboración propia

El resto de la industria no será tan joven, pero tampoco tan vieja: los *managers* o agentes o representantes, en el caso de los Beatles, Rolling Stones, Kinks o Who, no llegan a los 30 años de edad, y los Kinks o Rolling Stones estaban manejados por gente de su misma edad. Los productores tampoco serán viejos, George Martin no llegaba a los 40 cuando los Beatles firman con Parlophone, el sello del que era director, y gente como Mickey Most o el americano Shel Talmy serán prácticamente chavales como los músicos que producirán (los Who, los Kinks, los Animals, los Herman's Hermits, o los Creation). Los editores musicales serán el estrato más envejecido de la industria (dejando a un lado en muchos casos a los directores de las compañías discográficas), y, como dicen Chapple y Garofalo (1977), se trata de un estrato al que el rock terminará por apartar en la configuración de su industria –de la industria rock, no así, en cambio, de la industria musical pop.

Ahora bien, hay otra cuestión demográfica muy importante en el surgimiento del rock británico. Si comparamos esta cohorte de rockeros que pulularon a lo largo de los

¹⁹⁰ Consideramos como baremo de *éxito* el haber logrado colocar un sencillo o álbum en el *top20* de las listas de éxitos. Para ello remitimos a O'Brien, K. (1999) y Gambaccini, P., Rice, J., y Rice, T. (1994)

sesenta con la cohorte del baby boom británico de posguerra —esa especie de alivio procreador tras la guerra, tras las duras condiciones de la guerra que llevaron a una constricción natalicia-, podremos comprobar que, teniendo el baby boom su apogeo entre los años de 1946 y 1947, hay una relación de “hermano mayor” entre los primeros músicos de rock y sus primeras audiencias. O, lo cual no deja de ser quizá más importante aún: si bien el consumo de rock se da en una generación que, a pesar del miedo a la guerra atómica y los vaivenes descolonialistas de los cincuenta, vive en una estabilidad social y económica sin precedentes en el medio siglo anterior, los músicos de rock habrán nacido en las duras condiciones de la guerra.¹⁹¹

6.2 Las *Art Schools* y la creación de una bohemia del rock:

El sistema de educación británico tras la segunda guerra mundial sufrió una serie de innovaciones: en los años sesenta se establecieron once nuevas universidades, se introdujeron las llamadas politécnicas (destinadas a compensar la percepción de una pobre educación científica universitaria) y se extendieron las llamadas *art schools*. De hecho, en los años sesenta había más escuelas de arte per cápita en Reino Unido que en cualquier otra parte del mundo (Sandbrook, 2011:427-8).

Al basarse el ingreso a una escuela de arte en las capacidades —como posibilidades presentes en los alumnos- y no en los méritos —según los exámenes realizados-, como con las *Grammar Schools*, y los traumas del examen *eleven-plus*, esto permitió la generación de un “ethos anárquico e individualista que conllevó una inusual capacidad inventiva y expresiva al pop británico” (MacDonald, 2005:xix) con independencia de los orígenes sociales —algo completamente nuevo en Reino Unido

¹⁹¹ Hasta el punto de calar en el imaginario popular de diversas maneras. Una de ellas es la idea de que John Lennon fue parido en un hospital durante un bombardeo de la Luftwaffe. Mito desmentido, por ejemplo, en Clayson y Leigh (2003:45).

hasta entonces-, pues no hay más que ver a sus más ilustres alumnos: John Lennon, Charlie Watts, Keith Richards, Ron Wood, Syd Barret, Pete Townshend, Ray Davies, Eric Clapton, Jeff Beck, Eric Burdon, John Mayall, o Cat Stevens, todos pertenecientes a la escena musical británica de los 60, actores centrales del *Swing London* e instituciones dentro de la industria discográfica, fueron hijos de marinos mercantes (Lennon), camioneros (Watts), obreros de la construcción (Richards), músicos (Townshend), médicos (Barret), matarifes (Davies), y hasta extranjeros (Clapton).¹⁹²

El cruce entre disciplinas y el colapso de la distinción entre materias serias y frívolas fue el caldo de cultivo para lo que Frith llama “la creación de la bohemia”. Las escuelas de arte en las que estos músicos se forjaron les dieron una salida frente a un futuro que se resumía en el trabajo en la fábrica o en el acomodamiento burgués: “la bohemia es la ideología natural de los músicos: los valores de placer, hedonismo y estilo son elevados por encima de las convenciones y rutinas de la sociedad ‘normal’” (Frith, 1981:77). Como dice Richard Barnes, amigo y compañero de Pete Townshend en la escuela de arte de Ealing, las escuelas de arte fue “donde aquello que se conocía como arte comercial se volvió artes gráficas y se fundió con las bellas artes para volverse *pop art*” (citado en Marsh, 1983:47).

Como apunta Howard Becker, las escuelas de arte británicas, si bien “enseñaban cosas como impresión, diseño y fotografía comercial, por lo que formaban a sus alumnos para trabajar en imprentas, publicidad e industrias relacionadas con éstas”, tendrán como efecto colateral la producción de una reserva considerable de artistas “rebeldes” (Becker, 2008:103). Aunque Becker sitúa a los artistas “rebeldes” en oposición a los artistas “integrados” según el acatamiento a las convenciones de cada

¹⁹² Otro punto biográfico en común, dentro de esta pequeña comunidad bohemio-rockera, es lo que hoy podríamos llamar hogares desestructurados. Muchos no se criaron con sus padres (Lennon o Clapton), y los que mantuvieron un cierto contacto con sus padres, muchas veces terminaron criándose con tíos o abuelos (Townshend).

mundo del arte (ibíd.:271), la bohemia que emerge de las escuelas de arte, a pesar de no estar integrada en mundos del arte definidos, tampoco aspira a copar u ocupar ningún emplazamiento determinado dentro del mundo general del arte, sino que, como señala Bourdieu respecto a la bohemia francesa del siglo XIX, se trata de hacerse un lugar, constituir un nuevo mundo, el campo del rock en nuestro caso, que a finales de los cincuenta y primeros años de los sesenta aún no está ni definido ni consolidado, rechazando el mundo que se hereda (Bourdieu, 2002a:121).

En este sentido, la bohemia británica de las escuelas de arte no lleva a cabo necesariamente una doble ruptura como menciona Bourdieu (ruptura con el arte burgués y el arte social). Y aunque la doble ruptura bourdiana pueda ocurrir en ocasiones –a finales de los sesenta el rock, por medio de las obras que produce, y que ya veremos, se proclama como forma artística independiente-, la escuela de arte objetiva otro tipo de ruptura, la generacional. Como insiste Pete Townshend, de lo que se trataba era de no ser parte del mundo de los padres y abuelos, evitar su música,¹⁹³ sí, pero evitar ante todo ser parte de ese mundo de guerras, carencias y privaciones que caracterizó a Europa occidental durante la primera mitad del siglo XX. La generación de posguerra lo logró y no sólo al nivel simbólico de la expresión de un mundo del arte –en las canciones “Revolution” de los Beatles o “Street fighting man” de los Rolling Stones– sino que fueron los primeros en beneficiarse de la anulación del servicio militar obligatorio.¹⁹⁴

El gran número de músicos que no son originarios de Londres, pero que acabarán sus días en la capital, nos permite además constatar un *proceso de*

¹⁹³ “A todos nos interesaba el jazz tradicional entonces. Para mí, era algo que ya representaba una rebelión contra la música y bailes de salón en los que tocaba mi padre”, dice Townshend en *Amazing Journey* (2007), o “la revuelta que encabezábamos era en contra de los antiguos valores de la música. Tenía que ser ruidosa, intimidar a la audiencia”, en *30 Years of Maximun R&B Live* (1994).

¹⁹⁴ Como señala al respecto Ray Davies en su autobiografía, “la mía fue la primera generación en no ser llamada al Servicio Nacional” (Davies, 2007;138).

acumulación rockera, o, lo que es lo mismo, un proceso de expulsión (de las provincias) y atracción (hacia Londres, capital y meca del entretenimiento, donde se hallan las compañías discográficas y sus estudios de grabación) de los músicos de rock, y comprobar que la conformación del campo de rock se logra a partir de la movilidad de un estrato social variable pero demográficamente preciso, que, por ese mismo carácter joven, está dispuesto a aventurarse en un nuevo arte de vivir: “Ser un músico de rock es separarse de un origen de clase concreto –si el rock es un modo de salida de los trabajadores, un sendero hacia la riqueza, es también un modo de salir de la clase media, un camino hacia la libertad de la bohemia–” (Frith, 1980:208). En nuestros tres casos, no sólo tenemos a un asistente a escuela de arte por agrupación, sino que se tratan de las figuras claves dentro de cada grupo: John Lennon, Ray Davies y Pete Townshend.

“Hice el examen de ingreso a la Escuela de Arte Hornsey –recuerda Ray Davies- y lo aprobé sin dificultad. Era bastante simple obtener una beca de la autoridad educativa local, principalmente porque mi padre había estado enfermo y desempleado por un tiempo. En parte porque yo tenía talento. En parte porque ahora se les estaba dando una oportunidad a los chicos de clase trabajadora” (Davies, 2007:63).¹⁹⁵

Ray Davies fue, quizá junto a George Harrison y tal vez Roger Daltrey, el músico –de nuestros casos- que más tuvo en cuenta sus orígenes sociales, permitiendo que ello se manifestara en sus canciones y discos. Su percepción del *nosotros* y *ellos*, que estará presente también en la obra de los Who como operador generacional entre la juventud y la adultez, es una diferenciación entre los orígenes humildes, laboriosos, familiares, del que emerge frente a la modernización tecnológica, la despersonalización

¹⁹⁵ Ray Davies en su autobiografía comenta que ser de clase trabajadora se puso de moda: “De repente estaba de moda ser de clase trabajadora y estar en la escuela de arte (Davies, 2007:85). Con sarcasmo recuerda a una compañera suya de *art school* que, aparentemente contenta, había descubierto que un tío suyo era *working class*.”

y las burocracias estatales, cuestiones que emergerán en la producción discográfica de los Kinks en general, y en su álbum *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* (1968) en particular. A diferencia de Ray Davies, la experiencia de la escuela de arte fue para Pete Townshend una liberación.

“Muchos de los ingredientes del éxito posterior de los Who pueden atribuirse directamente a incidentes específicos experimentados por Pete Townshend en la Escuela de Arte Ealing. La destrucción de los instrumentos, aunque inicialmente se trató de un accidente en el escenario, fue desarrollada y legitimada por la exposición de Pete [Townshend] al «arte autodestructivo» en la Escuela de Arte Ealing. El periodo «pop-art» estuvo obviamente influido por la escuela de arte (...) No obstante, la verdadera influencia sobre Pete y consecuentemente sobre (...) los Who, vino, no a través de incidentes específicos, sino a través de la diaria perspicacia general de la vida de escuela de arte” (Barnes, 2004:6).

Por último, el alumno más famoso de todas las escuelas de arte británicas, John Lennon, para quien la escuela también fue un espacio de liberación, ha comentado:

“Cuando llegué a la escuela de arte, todos creían que era un Ted.¹⁹⁶ Al tiempo me volví un poco más artista, como todos, pero seguía vistiendo como un Ted, de negro y con pantalones apretados. Arthur Ballard, uno de los profesores, me dijo que debería cambiar un poco, no llevarlos tan apretados. Era bueno Arthur Ballard, me ayudó, me mantuvo mientras los demás me querían echar” (citado en Hunter Davies, 2009:130).

En última instancia, y a pesar de haberse señalado la relación entre las *arts schools* y el rock, de haberse señalado a las *arts school* como una suerte de espacio, sitio o emplazamiento de aprendizaje, de taller de modelamiento del habitus o conducta

¹⁹⁶ Un Teddy Boy.

—aunque sea una conducta bohemia— de los futuros músicos de rock (Frith, 1980, 1981), lo cierto es que una vez que el rock echó a andar, las *arts school* quedaron atrás. Ninguno de nuestros sujetos llegó a acabar la carrera. Se trató de un sitio de concentración y modelación de un tipo de estructura mental cercana a la bohemia y a la invención de formas o artes alternativas de vivir. Y como tal, afectó solamente a una parte minúscula de la demografía del rock (aunque luego el peso cualitativo dentro del campo sea proporcionalmente mayor). Como expresó Pete Townshend, si bien la bohemia internalizada tuvo su correspondencia con el *output* creativo del rock, el resto de participantes en el campo no tenía por qué mantener algún tipo de predisposición similar:

“Lo horrible fue llegar al punto de dejar la escuela de arte e irme con esta horrible pandilla de vándalos [los Who], gente con la que no tenía absolutamente nada en común. Absolutamente nada en común (...) Y luego me encontré rompiendo guitarras en vivo, pensando: estoy destrozando el instrumento de la añoranza de mi infancia burguesa. Y cuando la gente me comentaba, qué gran actuación, yo les respondía, no es una actuación —y hasta los chicos del grupo me decían, eso son chorradas pomposas y pretenciosas—, no, decía yo, eso es arte autodestructivo. Y sigo en ello. Sigo creyendo que el arte tiene una función que refleja cómo nos sentimos y cómo actuamos (...) A menudo destrozábamos sobre el escenario el doble de lo que cobrábamos por concierto. De camino a casa la esposa preocupada te preguntaba, ¿tiene realmente sentido esto?, y respondías, es arte, mira al público”.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Pete Townshend en entrevista dada a Murray Lerner (extractos de esta entrevista han salido a la luz en diversos documentales, por ejemplo, en *Amazing Journey*, del propio Murray Lerner, 2007; hay una versión extendida de esta entrevista en la reedición de 2004 del DVD *Live at the Isle of Wight Festival 1970*, dirigido, claro está, por Murray Lerner).

6.3 Del acto solista al acto grupal

“El rock es una labor de colaboración hasta un punto extraña, teniendo en cuenta que el arte occidental se lanzó a la glorificación de la individualidad desde el renacimiento” (Gracyk, 1996:95).

Uno de los puntos centrales del rock –en tanto una de las cuatro situaciones o dimensiones de la corporalidad del rock que nos ayudan a articular el trabajo de investigación- es su naturaleza grupal, de colaboración, de participación colectiva (confróntese en el cuadro de músicos del **Apéndice**: con la salvedad de los casos femeninos, se verá cómo los actos solistas son minoría).¹⁹⁸ Los efectos sociológicos de la naturaleza grupal del rock son evidentes en su *output* creativo: a mayor participación, mayor riqueza. Hasta la llegada de los Beatles, el rock’n’roll era cosa de actos solistas, al estilo de Elvis Presley, Little Richard, Carl Perkins o Chuck Berry (las salvedades eran vistas como prolongaciones de las *big bands*, como Bill Haley & His Comets, o forzados a aparentar ser un acto solista, como los Crickets, el grupo en el que tocaba Buddy Holly). No tanto que los actos solistas sean en sí músicos solitarios, sino que la visibilidad del solista, figura clave en Tin Pan Alley –acompañado casi siempre por un conjunto musical, y muchas veces el mismo conjunto musical a lo largo de su carrera musical- muta a partir de los Beatles y se convierte en la visibilidad grupal.

Esta reticencia inicial hacia los grupos podemos constatarla, por ejemplo, con Jim Casey, productor de la BBC a principios de los sesenta, y que aparece en el documental *Mersey Sound*. Comentando acerca de grupos y solistas ante el fenómeno beat, demuestra desconfianza sobre el fenómeno “grupo” y cree que los actos solistas

¹⁹⁸ No olvidar que las cuatro situaciones o dimensiones de la corporalidad del rock, en tanto ejes o preguntas que estructuran el interés detrás de esta investigación, son: la pregunta por el cuerpo del rock, el rock como paisaje sonoro, el rock como participación colectiva, y el rock como modernidad.

tienen mejores chances de futuro. Ve difícil que los grupos sigan adelante, pues los jóvenes de 17 años “quieren nuevos ídolos”, mientras que los solistas como Tommy Steele o Cliff Richard pueden convertirse en *entertainers*, actores o bailarines. Lo que no ve este productor de la BBC, o, mejor dicho, lo que no puede anticipar, es que, más allá de la universalidad de los Beatles en sí, la música –como demuestra el estudio y análisis de la constitución de un oído social- envejece con sus oyentes. Y los jóvenes de 17 años del futuro tendrán nuevos ídolos, pero no los olvidarán completamente al cumplir los 18 o 19 o 40.

Otro ejemplo de cómo los grupos no eran considerados por la industria más que como *backing band* o grupo de acompañamiento de un acto solista lo hallamos en el propio George Martin, quien ha señalado en diversas entrevistas que, en la primera audición a los Beatles, le costó un poco entender al grupo. Intentando en un principio descubrir quién podría ser el próximo Cliff Richard, creyó ver en Paul McCartney al que poseía una mejor voz (y posiblemente, mejor imagen), hasta que comprendió –no está claro cuánto demoró en ello- que los Beatles no eran Cliff Richard y los Shadows, sino un conjunto, un grupo.

A día de hoy podemos considerar la diferencia entre actos solistas y grupos de la siguiente manera: a principios de los años sesenta, y teniendo en cuenta la historia de la industria discográfica y los géneros musicales ligados a la cultura adolescente, la noción actual de grupo que canta, toca sus instrumentos y compone su propio material (lo que Schmutz, 2005, o Regev, 1994, señalarían como el canon de la actividad del conjunto de rock) era inexistente, el acto solista era el acto que una discográfica firmaba y promocionaba. El acto solista como tal era producto o parte orgánica de la industria musical. Principalmente después del surgimiento de Elvis Presley y su enorme popularidad entre los jóvenes, la industria musical británica durante unos años se dedicó

a buscar una cara y una voz y luego ponerle un acompañamiento,¹⁹⁹ y lograr así asemejarse al carisma de Presley. Cliff Richard fue el primer chaval en lograrlo. Le siguieron Billy Fury, Tommy Steele, Marty Wilde o Adam Faith.

El acto grupal en cambio (hasta que se consolide el *beat boom* y vuelvan a cambiar las cosas: *el método* entonces será formar grupos ad hoc si se quiere triunfar, y el colmo serán los estadounidenses Monkees, agrupados y catapultados en EEUU por RCA), será el producto de una escena musical. Es el caso del Merseysound, una movida o escena alentada por un seguimiento extendido y popular del rhythm and blues, una gran cantidad de grupos y una serie de establecimientos donde poder tocar e ir a ver estos grupos. El Cavern Club, el más famoso de estos locales, famoso por haber sido hogar de los Beatles, originariamente un club de jazz que abrió en 1957 en el 10 de Mathew Street en Liverpool, a partir de mayo de 1961 añadirá, a sus sesiones diarias de tarde, una sesión a la hora del almuerzo para incluir grupos de rock'n'roll. Inmediatamente pasarán por sus húmedas bodegas The Big Three, Gerry and the Pacemakers, Kingsize Taylor and The Dominoes, Johnny Sandom and The Searchers, Ian and The Zodiacs, y, finalmente el 14 de julio de ese mismo 1961, en la sesión de almuerzo, harán su debut los Beatles (Thompson, 2007:96-7).

Uno de los efectos más importantes del giro del acto solista al grupo será que, al intentar analizar las intenciones subjetivas de los autores en la producción de las obras, nos toparemos con una dimensión de la creatividad que se apoya en la acción conjunta. El carácter grupal de la empresa musical en el rock es uno de sus puntos sobresalientes: no ya acercarse al rock como parte de una industria cultural, en la que están en juego diversas posiciones (los *A&R men*, ingenieros de sonido, editores o los mismos

¹⁹⁹ Los Beatles incluso tuvieron experiencia en hacer de conjunto musical para uno de estos actos solistas. En mayo de 1960 –dos años antes de empezar a grabar para Parlophone– acompañaron en una gira escocesa a Johnny Gentle –perteneciente a la *troupe* del empresario Larry Parnes (el empresario musical británico dedicado al pop más reputado hasta la llegada de Brian Epstein).

músicos), sino tomar el grupo de rock como una entidad colectiva en su sentido más sociológico y asociar a él los procesos de creatividad y disputa. Por un lado, como señala Greil Marcus, “un grupo de rock’n’roll es una alianza de individuos con el propósito de alcanzar algo que ninguno de ellos lograría por separado (...) Algo que a veces comienza como un matrimonio de conveniencia termina generando su propio valor. Surge una identidad que trasciende las personalidades individuales, pero sin oscurecerlas –de hecho, es el grupo, a veces únicamente el grupo, el que hace visibles las individualidades” (Marcus, 2008:40). Pero por el otro lado, este carácter grupal del rock incluye a todo el proceso creativo como actividad (Becker, 2008:18). La creatividad grupal se apoya, por un lado, en retomar los presupuestos artísticos consagrados desde el Renacimiento, pero despojándolos de su carácter individual, vinculado al genio creativo inexplicable, y destacando, por el otro, los efectos participativos de la producción musical.

El grupo o combo musical ocupará entonces el imaginario, como si se tratara de un proceso de desmonoteización o politeización del fenómeno de la música ligera, o mejor dicho: complejización del fenómeno de adoración individual como ocurre con el cristianismo y su teoría de la santísima trinidad –en el caso del rock, un ejemplo serían los Beatles y el fenómeno de la santísima cuaternidad (John, Paul, George y Ringo), pero, a la vez, y más importante, parafraseando a Richard Middleton, “en la música popular, en vez de la adorniana búsqueda de una subjetividad productiva individual y auténtica, podemos apreciar destellos de nuevas formas de subjetividad colectiva” (Middleton, 1990:39). Desde una sociología sónica, podemos volver a los conceptos etnomusicológicos que hemos presentado a fin de señalar la dimensión sonora de la producción colectiva. Los Beatles y el *beat boom* no fueron un grupo humano perdido en un bosque pluvial, ni tampoco fueron una población esclavizada, pero el poder de los

sonidos producidos, su capacidad de conmover (las discrepancias participatorias) y alzar el espíritu (el *lift-up-over sounding* o sonidos ante-super-puestos), está presente y es vivido tanto por ellos como por sus audiencias originales. Y aunque luego prevalezca la figura del cuerpo regio y la música tienda a retirarse detrás de los adelantos técnicos de grabación, el grupo musical será símbolo del advenimiento de un nuevo modelo social, uno colectivo.²⁰⁰

Desde una sociología del sentido común, en cambio, desde una microfísica del grupo, el aspecto colectivo no tiene tanto de nuevo como de reconocer las posibilidades de la alianza. Pete Townshend, precisamente, para referirse al momento cumbre de la carrera de los Who, en el periodo de *Tommy*, habla, literalmente de “un buen matrimonio” (*a good marriage*). Esta figura del matrimonio simboliza la naturaleza de lo que puede llegar a ser el participar de un grupo de rock. Townshend se refiere al emparejamiento de fuerzas logrado con el álbum y su puesta en escena, y cómo finalmente la figura de Daltrey asciende y se nivela al talento de los otros tres miembros del grupo.²⁰¹

“Ninguno de nosotros dictaba una política a seguir. La política (*policy*) era siempre la política de los Who. La política del grupo. Tenía que ser así, porque si uno no estaba de acuerdo, los otros tres le gritaban o le demostraban su error. Lo que siempre, y aún ahora, se ha insistido en este grupo es «a ver, ¿qué piensas realmente? A ver Keith, ¿qué piensas?»” (Keith Moon, en *The Who In Their Own Words*, 2006).

²⁰⁰ Si a la modernidad le corresponde el modelo antropológico (en su sentido filosófico) liberal e individualista, tras las guerras mundiales (máximas expresiones de la modernidad) surgirá el modelo colectivo.

²⁰¹ La cita de Townshend la he sacado de una de las tantas entrevistas dadas y que se usaron para el documental *Amazing Journey* (2007). En el mismo documental, Townshend comenta que, al volver a los escenarios después de un breve parón tras fallecer Keith Moon en 1978, le costaba tocar y darse vuelta y no poder ver a Moon a la batería. “Estaba sorprendido porque esperaba verle a él. Esto es así porque esto es como un matrimonio”.

En todo caso, esta importancia del carácter colectivo del rock podremos verlo luego en la creación de las obras. Los discos serán una empresa grupal: músicos, productores, ingenieros de sonido, editores, masterizadores, repartidores y tiendas de venta. Como señala Frith (1981), es una cadena de montaje que hasta los años 60 funciona de una manera determinada con unas jerarquías laborales muy precisas. Será con la autonomización del campo del rock a finales de los 60 que estas jerarquías se alterarán (Pérez Colman y del Val Ripollés, 2009).

6.4 Conformación de la paleta musical y estética del rock:

El surgimiento del *Beat Boom* a principios de los años sesenta, esa amalgama industrial de las diversas escenas regionales británicas, estuvo apoyado en los procesos previos de educación auditiva de la cohorte generacional de posguerra.

El Skiffle fue el primer género musical que presagió, en la segunda mitad de los años 50, el *beat boom* británico de los años 60. Se hacía con guitarras acústicas y se acompañaba generalmente con una tabla de fregar que al rasgarse marcaba el ritmo y con un contrabajo casero hecho con un palo de escoba, el cual sostenía una única cuerda y se encajaba en una caja de galletas que hacía de caja de resonancia. La estructura musical se basaba por lo general en la misma progresión de acordes estandarizada por el blues, I-IV-V.

El Skiffle suena como vieja música folk norteamericana. De hecho, el skiffle poco tenía en su sonido que ver con el jazz moderno o con el blues electrificado de los años 50, sino con la vocación purista del oído social británico. “Desde los años 20, ha habido una tradición en el Reino Unido, y mantenida por una minoría sustancial de gente, dirigida a interesarse por formas decadentes de la música popular *negro*”, señala

Charlie Gillett, “y mientras la sucesión de tendencias estilísticas en los Estados Unidos volvía obsoletos los estilos anteriores, en Europa un grupo de entusiastas se consagró a perpetuar la música, coleccionando discos y trayendo de gira a Europa, de ser posible, a los intérpretes originales, a veces los mismos entusiastas tocando esa música” (1996:257). Que Eric Clapton, por ejemplo, desde más o menos finales de los años 50, comienzos de los 60, se sintiera el heredero y garante del blues de Robert Johnson (un guitarrista del sur de EEUU muerto a finales de los años 30), tiene su origen no tanto en alguna vocación estafalaria individual como en la actitud purista –y próxima en sus motivaciones a la diferenciación de clase bourdiana, buscando un capital cercano al cultural- que hubo de desenvolverse con los primeros desarrollos de la industria musical y las formas inesperadas de apropiación de los oyentes (una de las funciones de la música popular descritas por Simon Frith 2001b:422). La posición de algún modo *adorniana* de estos seguidores, que manteniéndose lejos de las modas momentáneas van a favor de tendencias en decadencia, va curiosamente enlazada con las tesis benjaminianas de las libertades y posibilidades que otorgan las nuevas tecnologías: mientras Tin Pan Alley aprovecha la producción discográfica en masa para producir un gusto homogéneo y rentable, el gusto purista de los oyentes en Europa fuerza a las discográficas, como señala Gillett, a compilar álbumes con material oscuro como los discos de 78 rpm de Robert Johnson.

El oído purista de Eric Clapton se manifiesta entonces como la predisposición de un saber específico, el del consumidor asiduo de arte, el oyente serio, como le llama Howard Becker, sobre el que las convenciones del mundo del arte específico se encarnan y reproducen, no en un cara a cara, en este caso –como podría Muddy Waters haber aprendido alguna astucia de Robert Johnson al ver una actuación suya- sino transmitida a través de las ondas audiotópicas –por retomar el concepto de Josh Kun

(2005)- de los surcos del disco. El oyente serio, a diferencia del oyente ocasional del público, es una figura cercana a la de los productores como consumidores en un campo de producción cultural bourdiano, y cuando no llegan al estatus de productores, no dejan de ser parte del mundo corporativo del arte como “miembros serios y experimentados del público [que] pertenecen al mundo del arte y son parte más o menos permanente de la actividad corporativa que la constituye” (Becker, 2008:61).

Lo relevante del purismo estético británico, encarnado en Eric Clapton, en primer lugar, como purista más radical, pero seguido de Eric Burdon, Mick Jagger, Chris Farlowe, Van Morrison o Jimmy Page, entre otros, es que como tipo concreto de audición es uno de los fundamentos, en tanto creencia, de la emergencia del rock, pero emergencia asentada en una devoción estética más cercana al fervor religioso (como encumbramiento de las deidades) que a la constitución de un campo o mundo artístico, a partir de la cual se reestablecen las convenciones musicales –tomadas a través del disco– sobre las que se consolidará el rock: toda su paleta musical se anclará en el blues –desde la preeminencia de las guitarras, pasando por la progresión de acordes, hasta los temas sobre los que versan las canciones.

El Skiffle aparece entonces en Gran Bretaña como efecto involuntario de este puritanismo o academicismo estético: si Lonnie Donegan lo popularizó en 1956 con una versión de “Rock Island Line”, original de Leadbelly, fue debido en gran parte a que Donegan provenía de la escena *trad jazz*. Tocando el banjo en el conjunto de Ken Colyer, y luego en el de Chris Barber, Donegan aprovechaba los intervalos para asaltar a solas el escenario con una guitarra acústica y el acompañamiento ascético del skiffle – la tabla de fregar y un contrabajo, o el palo de escoba en la caja de galletas- y tocar folk estadounidense, básicamente Leadbelly y Woody Guthrie, con el mismo anhelo purista que sus colegas puristas del jazz.

La simpleza requerida para hacer esta música fue el detonante para que cientos de jóvenes, entre ellos el mismo John Lennon o Roger Daltrey, encontraran la confianza para hacer música por cuenta propia. “La cuestión es que casi cualquiera podía hacer skiffle, y un montón de nosotros nos compramos una guitarra”, señala Ian Whitcomb, músico parte de la *british invasion* y uno de los primeros cronistas del rock (1994:242). Sobre una base instrumental relativamente sencilla y en interacción con unas técnicas de grabación en incipiente desarrollo, podemos definir la estética del rock siguiendo a Motti Regev (1994: 95-97), quien señala cuatro elementos sobre los que se apoya: 1) *El sonido electrificado*, 2) *el trabajo en el estudio de grabación*, 3) *las letras y la textura de la voz*, y 3) *cierto eclecticismo estético*.

1. *El sonido electrificado*. La guitarra eléctrica es el elemento más característico del rock, pero a partir de mediados de los 60, están casi todos los instrumentos electrificados, y los que no, lo irán progresivamente siendo. El volumen elevado, el ruido, la suciedad, la distorsión son algunos de los sonidos que caracterizan al rock.
2. *El trabajo en el estudio de grabación*. Como señala Theodore Gracyk, el rock es una tradición de la música popular cuya creación y diseminación se centra en las tecnologías de grabación (Gracyk, 1996). Desde sus orígenes los músicos de rock (incluso los de los años cincuenta) entendían el estudio como una especie de laboratorio en el que inventar sonidos. Esta característica se agudiza a partir de los Beatles o los Beach Boys, quienes, a partir de los avances en las técnicas de grabación, complejizan el sonido de los discos hasta el punto de dejar de tocar en directo por la imposibilidad de reproducir ese sonido.
3. *Las letras y la textura de la voz*. La calidad de la voz, su textura, así como la interpretación del cantante (si es creíble, auténtica, si transmite emociones genuinas) son elementos importantes y se han sumado al análisis del rock y la música popular a partir de la lectura de Roland Barthes (1986). Las letras tienen importancia si son

“serias”, es decir, si pueden ser leídas y valoradas incluso sin la música. Entonces el escritor será valorado como poeta (Dylan es el ejemplo típico de esto).

4. *Eclecticismo estético*. Entendido como la adopción de lenguajes musicales no-occidentales por parte de músicos de rock. Esto derivará no sólo en la *world music*, sino que, a partir, por un lado, de la fusión de sonidos no-occidentales en las escenas *mainstream* (EEUU y el Reino Unido), y, por el otro, de la incorporación, en las escenas alejadas de la metrópoli musical, de los sonidos autóctonos previos al imperialismo sonoro de la industria musical moderna, derivará en un *cosmopolitismo estético* o globalización cultural de los sonidos mundiales del rock (Regev, 2007) que consolidará un isomorfismo expresivo (Regev, 2011), un sonar parecido de las diversas escenas musicales mundiales que se dediquen al rock.

6.5 El habitus de la sociología del rock y la fórmula generadora de obras

Podríamos sospechar que dentro de la sociología, la sociología del rock como una sub-disciplina o sub-campo se ha visto sometida a la misma incredulidad con que se somete inicialmente a toda revolución intelectual. Cuando Bourdieu señala que la “antinomía del arte moderno como arte puro se manifiesta en el hecho de que, a medida que va creciendo la autonomía de la producción cultural, vemos crecer también el intervalo de tiempo necesario para que las obras consigan imponer al público (las más de las veces oponiéndose a los críticos) las normas de su propia percepción que aportan ellas” (Bourdieu, 2002a:129), podríamos tranquilamente estar pensando, tanto en la consagración diferida de algunas obras, como en el reconocimiento sociológico de la autonomía artística del rock, así como en el reconocimiento sociológico de la autonomía de la sociología del rock.

Podemos observar esto último en la manera en que dentro de la sociología del rock se dieron inicialmente, por así decirlo, dos posiciones históricas enfrentadas, la de la subordinación del rock a la industria o cooptación (Chapple y Garofalo, 1977), que confirmaría la posición heterónoma del rock, y la del rock como un medio artístico (Frith, 1981). Tanto Chapple y Garofalo como Frith parten del trabajo de Charlie Gillet (original de 1970, pero 1996 en nuestra bibliografía), quien reconoció la importancia de la relación o interrelación, en la industria musical, entre los sellos independientes y las grandes discográficas. Chapple y Garofalo señalan que dentro de la industria discográfica los sellos grandes tienden a aprovecharse del trabajo caza talentos que llevan los sellos independientes. El caso de Elvis Presley, que pasa de Sun Records a RCA, dejando de cantar rock'n'roll, esa revolución cultural que significaba hace medio siglo desafiar los modelos de pureza racial, para dedicarse a bandas sonoras de sus propias películas y baladas más propias de Tin Pan Alley, es el paradigma de dicho aprovechamiento de los grandes sellos. La visión de Frith por el contrario es que en última instancia las grandes discográficas no pueden controlar el mercado. ¿Quién hubiese predicho en 1963, luego de la cooptación del rock'n'roll a finales de los cincuenta, la “invasión británica” y la posterior psicodelia a punto de ocurrir y de poner patas arriba la industria musical y con ello las posiciones de sus actores?

Según Bourdieu, “los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Son la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónimo, propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el «arte burgués» [que en el caso del rock'n'roll de finales de los cincuenta es la vuelta a la fórmula descafeinada *a la* Tin Pan Alley]), y el principio autónomo (por ejemplo, «el arte por el arte»), que impulsa a sus defensores más radicales a convertir el fracaso temporal en un

signo de elección y el éxito en un signo de compromiso con el mundo” (2002a:321). El rock, en el seno de la industria musical, ocupa una posición dominada a principios de los años sesenta: los músicos de rock no poseen los medios de producción ni, por lo tanto, el control acerca de lo que puede grabarse. Han de “venderse”, son cooptados, como insinúan Chapple y Garofalo, por las grandes discográficas, son impulsados por todo el aparato e inercia industrial a buscar un éxito inmediato.

Sin embargo hay una transformación en el campo de la producción discográfica, cambio ocurrido a partir del mismo e impredecible éxito que tienen grupos como los Beatles. Un cambio o transformación material, tecnológica, en los formatos y medios de producción discográfica como en su diseño o fórmula generadora. Por ejemplo, y como veremos con más detalle más adelante, cuando a principios de los 60 los Beatles comiencen su carrera discográfica, el medio a través del cual se articula la industria es el *single* (o disco sencillo de 45 rpm), mientras que a finales de los 60 el medio que articule la industria ya no será el *single* sino el *long play* (o disco de larga duración de $33\frac{1}{3}$ rpm).

Por el otro lado, la fórmula generadora del disco de rock a principios de los años 60 diferirá de la fórmula que se consolidará con el papel creativo que desarrollarán diversos grupos de rock en la segunda mitad de los años 60. Podemos adelantar lo que veremos luego en los puntos 8 y 9.²⁰²

²⁰² El punto 8 Los comienzos de la carrera discográfica: un análisis sociológico, y el punto 9 Consolidación del campo: una sociología rockera.

Fórmula generadora del disco de rock durante la consolidación del <i>beat boom</i> (1963-1965)	Nueva fórmula generadora del disco de rock <i>post-beat boom</i> (1966-1968)
Mayoría de covers y versiones	Mayoría de canciones propias
Papel preponderante del productor y/o ingeniero de sonido en la grabación, mezcla y producción del sonido del disco	Experimentación sónica a cargo del grupo –el <i>A&R man</i> y el ingeniero de sonido se transforman en un aliado, dejan de ser o un jefe. Independencia creativa.
Arreglo estético del acabado final según criterios musicales establecidos según fórmula <i>Tin Pan Alley</i>	La producción artística de disco se convierte en asunto del ala creativa del grupo.
Noción del <i>cash-in</i> tras un par de singles exitosos. El <i>LP</i> es un efecto de las ventas previas de sencillos	El disco deja de ser un <i>cash-in</i> , se vuelve una apuesta de la autenticidad creativa del grupo
Músicos como último eslabón del disco como cadena de montaje: <i>A&R man</i> , ingenieros de sonido, editores, managers	Músicos como compositores, arreglistas y productores discográficos: participación directa hasta en portada del disco
Horas de estudio determinadas	Independencia y libertad respecto a los tiempos de grabación

Fuente: Elaboración propia

El cuadro resume algunas constantes en el proceso de autonomización artística que se da en el seno del rock a partir de la creación de sus obras. Si comparamos el primer larga duración de los Beatles, *Please, please me*, de 1963, con su disco consagratorio, *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*, de 1967, veremos que uno a uno se dan dichos pasos: en el primero, hay catorce canciones, ocho son originales y seis son versiones ajenas, en el segundo, todas las composiciones pertenecen a Lennon-McCartney y una a George Harrison. En el primer disco, George Martin, el *A&R*, viendo algunas presentaciones en directo del grupo, escoge las canciones de dicho repertorio que mejor se acomodarán a un disco, y, sin la presencia de los Beatles, luego, agrega algún *overdub* (básicamente, piano y celesta), mientras que en *Sgt Peppers* no se

hace casi nada sin consultar antes a los Beatles, quienes actúan como sus propios *A&R*. (De todas formas, el que Martin escoja el repertorio para el primer LP a partir de lo que los Beatles *ya* tocan es en sí un cambio respecto a la práctica habitual por entonces, la cual era trabajar con un editor para configurar el listado de canciones a grabar) Otra gran diferencia entre el primer álbum y el *Sgt Peppers* son las horas dedicadas: el *Please, please me* se grabó en 12 horas, mientras que *Sgt Peppers* consumió más de 700 horas de estudio (Lewisohn, 2010).²⁰³

6.6 Los orígenes de la nueva música popular británica, o la llamada fase imitativa

Antes del surgimiento de una escena de rhythm and blues a principios de los sesenta en Londres, o de la génesis de la movida Mersey en Liverpool, el rock'n'roll en tierras británicas había desembarcado en los años cincuenta como una nueva forma de la industria del entretenimiento. Mientras el oído purista británico, como hemos comentado, discutía la naturaleza del jazz y se horrorizaba con la comercialidad del rock'n'roll (Thompson, 2007:16), la figura de Elvis Presley había dado de lleno en el imaginario de la nueva juventud.

Comenta Charlie Gillet (1996) que, de los músicos de rock'n'roll que tuvieron éxito en Estados Unidos en los cincuenta, los que mayor impacto causaron en Reino Unido, aparte de Elvis Presley, fueron Little Richard, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly y los Crickets, Duane Eddy, los Everly Brothers y Eddie Cochran, todos pertenecientes a la primea ola de rock'n'roll.²⁰⁴ La segunda y más descafeinada hornada de rock'n'roll (que según Gillet va de 1959 a 1963, o la también llamada etapa de *Schlock Rock* por

²⁰³ En realidad las 12 horas de estudio para grabar *Please, please me*, únicamente fueron dedicadas para grabar el grueso del álbum. Ya tenían grabadas cuatro canciones: los dos lados *a* y *b* de los sencillos “Love me do” y “Please please me”.

²⁰⁴ Cfr. las tres etapas del surgimiento del rock según Gillet (1996). La primera, de 1954 a 1958. La segunda, de 1959 a 1963. Y la tercera, a partir de 1964.

Chapple y Garofalo, 1977) tuvo menos impacto porque Gran Bretaña pudo producir con menor dificultad cantantes al estilo de Rick Nelson y Buddy Knox.

El más exitoso de estos nuevos cantantes británicos fue Cliff Richard, cuya imagen y estilo fueron modelados a semejanza de Elvis Presley, pero que subsecuentemente quedó localizado entre Rick Nelson y Paul Anka. El grupo que acompañaba a Cliff Richard eran los Shadows, quienes también tuvieron una serie de éxitos como banda instrumental y, como señala Gillet, ayudaron a definir parte del sonido “beat” británico de principios de los sesenta (Gillet, 1996:255).

Como hemos comentado, Motti Regev (2007) habla de una serie de etapas en la propagación mundial del rock. Aunque él se centra en los casos “periféricos” de Israel o Argentina, lo cierto es que parte de su esquema histórico y conceptual es aplicable al caso británico. Este primer momento, en el que se recibe la música de Elvis Presley y se intenta replicar, es la fase imitativa o prehistoria, en la que aparecen los primeros *pop idols* o imitadores de Elvis. En esta etapa, entonces, a finales de los cincuenta, surgió una serie de nuevos y muy jóvenes talentos británicos, todos bajo el ala del empresario más exitoso de la industria musical británica de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, Larry Parnes, quien,

“...en 1956 metamorfoseó a Tommy Steele, ‘el primer británico rockanrolero’, un marino mercante cockney al que había visto rasgueando una guitarra en un bar de copas del Soho. Parte del éxito colosal que tuvo Tommy Steele con los adolescentes británicos se debe a la brillante intuición de su manager como agente y creador de imagen y al celoso cuidado con que, emulando al Coronel Parker [el representante de Elvis Presley], cuidaba a su protegido (...) Para 1959, Parnes controlaba lo que él mismo llamaba un ‘establo’ de los cantantes masculinos de pop británico más importantes. La mayoría eran jóvenes ingenuos provenientes de alguna ciudad provincial que de algún modo

encontraban su camino a Londres y al 2i's Cofee Bar en Old Compton Street, el lugar donde Parnes había descubierto a Tommy Steele. Pudiendo cantar o no, Parnes los transformaba en lucrativos ídolos adolescentes, dándoles nombres artísticos que combinaban lo casero con lo exótico: Billy Fury, Marty Wilde, Vince Eager, Duffy Power, Dickie Pride, Johnny Gentle. Un homosexual de armario [recordemos que la homosexualidad era aún penada por la ley en Gran Bretaña a finales de los cincuenta], que hacía uso extensivo del *casting couch*, Parnes modelaba a sus protegidos según sus propias fantasías, equipándolos con el mismo peinado *bow-waived*, pantalones ajustados y puntiagudas botas cowboy. Fue maravillosamente irónico, entonces, que el lobby adulto anti-rock'n'roll se quejara tan airadamente acerca de su poder sexual sobre las chicas adolescentes. Muchos de estos cantantes de hecho vivían en el piso que Parnes tenía en Londres, en la calle Cromwell Road, frente a los cuarteles centrales del movimiento Scout.” (Norman, 2003:59-60).

Parnes también se dedicó a promover conciertos por el Reino Unido, siendo él quien llevó el tour británico de 1960 de Eddie Cochran y Gene Vincent –tour que llegó a Liverpool, donde Lennon, Harrison y McCartney asistieron a su concierto en el teatro Empire, y tour que trágicamente se saldó con la vida de Cochran en un accidente automovilístico posterior, yendo de Bristol a Londres.

De los músicos fuera del ‘establo’ de Parnes, destacaron Adam Faith, la adolescente Helen Shapiro y Johnny Kidd and the Pirates. Estos últimos, con canciones como “Shaking all over” o “Please don’t touch”, con un sonido más abrasivo que el de Cliff Richard y los Shadows, anticiparon una diferente orientación sonora del rock, una, como dice Gillet, en la que el ritmo y en particular la guitarra son integrales en la construcción de toda canción (cfr. la paleta musical del rock). La tesis de Charlie Gillet sobre este momento pre-Beatles en el Reino Unido y la relación homóloga con la de los

Estados Unidos a principios de los cincuenta, antes del boom del rock'n'roll de mediados de década es significativa:

“Aunque la transformación del rock'n'roll en música pop –que los productores de Cliff Richard y el resto de cantantes británicos lograron tan profundamente como sus pares norteamericanos [en la segunda etapa del rock]- de escasa significación musical, creó a finales de los cincuenta una situación similar a la ocurrida en los Estados Unidos a principios de los cincuenta: una cultura musical popular tan insatisfactoria para grandes cantidades de participantes y consumidores que audiencias y músicos trabajaron independientemente de los medios oficiales de comunicación para poder producir un estilo más vivo y personal” (Gillet, 1996:257).

Gillet cree que la llegada del rock a Gran Bretaña produjo un bullicio tal que, más allá del intento de cooptación por parte de la industria musical (centrada en cuatro grandes discográficas), y más allá de la reticencia del oído purista británico que prefería la autenticidad del jazz a la comercialidad del rock'n'roll, fueron gestándose bolsas de anhelo colectivo por un sonido determinado cuya expresión se hará tangible con la escena beat en Liverpool y con la escena rhythm and blues en Londres en la primera mitad de los años sesenta.

Los Beatles, en un comienzo, fueron percibidos como parte de esta producción nacional de *pop idols*. Con el rápido paso del tiempo fue haciéndose evidente que, por muy al amparo de la figura de Elvis y los primeros imitadores, los Beatles encarnaban una nueva posición dentro de la industria del entretenimiento. A partir del momento en que lograban reconocimiento y aceptación, cotejable en la prensa escrita *seria* de su época, en la forma en que se llegaban a hacer hasta análisis musicológicos de sus

composiciones (cfr. Egan, 2009:58-60), los Beatles señalan con su rumbo el final de lo que Regev llama la fase imitativa, y de este modo, el comienzo de una nueva era.

6.6.1 *El final de la fase imitativa*

Siguiendo con las etapas de Regev, habría que hablar de una etapa de consagración. Como ya mencionamos en el punto **5.1**, luego de la prehistoria o fase imitativa, en el caso británico se nos solapan las etapas de Regev (consagración, consolidación y diversificación), por eso, cuando explota el beat boom, si quiero apoyarme en la estructura de la tipologización de Regev –la cual encuentro útil-, prefiero hablar de un final de la fase imitativa, final de esta fase como el momento en que empieza a perfilarse el rock como un campo de producción cultural. Como propongo en el punto **5.2** (El cuerpo del rock como esquema sociológico conceptual de la interacción sonora) cuando la figura de los Beatles –y con ellos la de todos los músicos de rock’n’roll del país- emerge del retrete en el último momento de esta fase imitativa, comienza una etapa de transición hacia el ascenso de la consagración.

Al surgir el *beat boom* (1963) en Reino Unido, uno de los efectos más importantes que tuvo fue la demolición de un viejo prejuicio londinense: que fuera de la capital no pasaba nada. Al final sí pasó pero todo terminó en Londres. En 1963, un año después de comenzar su carrera discográfica con Parlophone, los Beatles estaban instalados en Londres, y con ellos muchos de los grupos del norte del país que una procesión de agentes y representantes de compañías discográficas trajeron consigo.

El primer día de 1962, sin embargo, más de medio año antes de comenzar dicha carrera,²⁰⁵ los Beatles hicieron la ahora famosa audición para el sello Decca. El

²⁰⁵ El primer *single* de los Beatles se edita en octubre de 1962.

resultado de la misma nos sirve para comprender los efectos que podía tener la situación geográfica con respecto a la industria musical. Dick Rowe, jefe de Artistas y Repertorio (A&R) en Decca, y famoso por haber dicho que no a los Beatles, y, luego, a instancias de ellos mismos un tiempo después, haber firmado a los Rolling Stones (un currículum que se dice pronto), justificó en su día el no haber contratado a los Beatles porque, aparte de “sonar demasiado como los Shadows” y porque “los grupos con guitarras estaban pasados de moda” (citado en Norman, 2003:136), ese mismo día habían hecho en los estudios de Decca una audición a otro conjunto musical, Brian Poole and the Tremeloes. Rowe instó a Mike Smith, un subordinado suyo en el departamento de Artistas y Repertorio, a que eligiera entre los Beatles y Brian Poole y los Tremeloes. Smith terminó por decidirse por los Tremeloes ya que en definitiva eran un grupo del área londinense. “Los dos son igual de buenos, pero unos son un grupo local, y los otros vienen de Liverpool” (citado en Norman, 2003:136).

Una vez que el *beat boom* ponga de moda la nueva música ligera, entonces, agentes y representantes, decenas de *A&R man* de todas las discográficas, viajarán en procesión a Liverpool en busca de los nuevos Beatles. Como si se tratara de una fiebre del oro, se dirigen al norte en busca de una nueva veta, mina o cantera. Los medios de producción: los estudios de grabación y su personal, las casas editoriales, las plantas de producción de discos, los medios de promoción y publicidad, se hallaban en Londres. Según Gordon Thompson habría habido en Londres, en los años sesenta, unos 17 estudios de grabación; aunque no todos a la vez (Thompson, 2008:279). Con decir que si los Beatles pisaron un estudio de grabación antes de su experiencia con el sello Parlophone en los estudios Abbey Road de Londres, tuvo que ser directamente en otro país, Alemania –en Hamburgo, más concretamente, y al mando de Bert Kaempfert como A&R y para el sello Polydor.

En última instancia habrá que decir que los Beatles no inventaron el *Merseysound* o el Beat Boom, sino que ellos dieron el pistoletazo de salida a la fiebre nacional que desembocaría en el *Swinging London*. Cuando los Beatles alcanzan lo alto de las listas británicas de éxitos, ya hay diversas escenas musicales establecidas localmente, no sólo en Londres. En Liverpool había a principios de los 60 decenas y decenas de conjuntos de rock'n'roll. Junto a los Beatles eran populares a lo largo del Mersey: Gerry and the Pacemakers, The Swinging Blue Jeans, The Searchers, The Undertakers, The Big Three, The Dennisons o The Merseybeats, sin contar algunos actos solistas que habían alcanzado éxito unos años antes, como Billy Fury o Johnny Gentle. Y como Liverpool, en Manchester o Newcastle-Upon-Tyne habrá también escenas locales con grupos como Herman's Hermits o The Animals. La amalgama de estas escenas, amalgama discográfica-mediática londinense, dará fruto en la constitución del campo del rock, a través de la industrialización discográfica de las escenas musicales británicas, desde Londres a Liverpool, Manchester, Newcastle, etc. El ejemplo más claro lo da *Fleet Street*, la prensa londinense, quien ante el éxito discográfico de los Dave Clark Five a finales de 1963, se apresuró a señalar el “sonido de Tottenham”, de donde los Dave Clark Five eran oriundos, había desplazado a los Beatles y su corte Mersey.

Peterson y Bennet (2004) distinguen de forma general tres géneros diferentes de “escena” musical según su agrupación geográfica: *Local Scenes*, *Translocal Scenes*, y *Virtual Scenes*. En el caso británico pre-beat boom, lo que se haya disperso por el Reino Unido son escenas locales –cuya característica es la reproducción de los estilos musicales de la industria norteamericana del entretenimiento- que con el advenimiento del beat boom como proceso industrial discográfico se verán desmembradas, yéndose a Londres los actos más representativos de cada escena, perdiendo inmediatamente la

vinculación con las localidades de origen. El caso del distanciamiento beatle de Liverpool es paradigmático: en 1963 los Beatles se mudan a Londres y ya ningún beatle ha vuelto a residir en Liverpool hasta día de hoy (y sólo quedan vivos dos).

7 TECNOLOGÍA E INDUSTRIA MUSICAL

7.1 Introducción

El comienzo de la industria musical a principios del siglo XX, y especialmente el boom discográfico que hubo tras la I Guerra Mundial, fue percibido con recelo y escepticismo por diversos sectores de la producción y crítica musical.²⁰⁶ Los músicos en particular vieron con preocupación la mecanización de la música. La AFM (*American Federation of Musicians*), por ejemplo, que “siempre ha resistido las nuevas formas populares de hacer música, interpretadas como amenazas a la demanda de las destrezas de sus miembros asociados” (Frith, 1981:67), prohibió a sus músicos, en 1901, tocar ragtime. Ya había habido recelo hacia las pianolas (esos pianos automáticos en los que se ejecutaban partituras adaptadas), y después de los discos lo hubo hacia la radio comercial a mediados de los años veinte. El miedo y preocupación de que su trabajo se viera en peligro, es decir, que disminuyera la demanda de música en vivo, se fundaba en el temor a que, una actividad tan humana como el hacer música, fuese colonizada por el comercio y la tecnología, introduciendo, como dice Simon Frith, una capa de engaño y publicidad entre nosotros y nuestra creación. Sin embargo, “el error de este argumento”, como señala el mismo Simon Frith, “es creer que la música es el punto de partida o material en bruto del proceso industrial, cuando en realidad es el producto final. La industrialización de la música” dice Frith “no puede ser entendida como algo que le ocurre a la música, sino que la misma [la industrialización] describe un proceso en el que la propia música es construida –un proceso que funde (y confunde) argumentos capitalistas, tecnológicos y musicales” (Frith, 1987:50).

²⁰⁶ Pensemos en Adorno, que reúne ambas condiciones, de músico y crítico, y que se mostró tan fustigador con las industrias culturales de la modernidad, especialmente la musical (Adorno, 1990).

Si bien Simon Frith, más adelante señalará que la historia de la industria musical es efecto de la historia conjunta de una *industria de derechos*, que atiende a la regulación legal de la propiedad y licencias de una gran variedad de usos de obras musicales, una *industria editorial*, que acerca esos trabajos musicales al público, pero ella misma dependiendo de la creatividad de músicos y compositores, una *industria de talentos*, dependiente de una dirección (*management*) eficaz de esos músicos y compositores, a través del uso de contratos y del desarrollo de un “star system”, y una *industria electrónica*, que ha sido efecto del uso público y doméstico de diversos tipos de equipamientos (Frith, 2001:33a), el análisis histórico de la industria musical sin embargo podría centrarse solamente en las siguientes tres cuestiones o argumentos mencionados, a saber, primero, en los efectos de los *cambios tecnológicos*, pues de algún modo la historia de la industria discográfica es la historia de la industria de bienes o artículos eléctricos; segundo, en la *economía propia de la música pop*, ya que la misma, con sus expansiones (años 20’ y 40’) y contracciones (años 30’) y situación del oligopolio en los años 50’ (Peterson, 1990; Peterson y Berger, 1990), ha tenido un efecto directo en la producción u output musical; y tercero, el surgimiento de una *nueva cultura musical*, efecto de los mismos procesos de industrialización musical (Frith, 1987: 51-2).

Para llegar a la industria musical del siglo XX, entonces, la sociedad, en su sentido más genérico, ha tenido que desarrollar una sensibilidad musical, en segundo lugar, y esto ya atañe directamente a occidente, esta cultura musical ha tenido que estar sujeta a procesos de mercantilización, y finalmente, la revolución industrial determinará el destino de esta cultura musical mercantilizada al permitir la ruptura que representará el advenimiento del sonido grabado.

Detengámonos entonces en este último punto. Porque si el desarrollo de una forma relativamente precisa de notación musical en la música occidental constituye una primera ruptura temporal, porque permite una representación del tiempo y es un medio para la planificación racional de trabajos musicales más allá de la ejecución a tiempo real (Weber, 1977b; Hormigos, 2008), el advenimiento del sonido grabado representa una segunda ruptura con el tiempo, permite capturar un momento musical y hacerlo repetible (Théberge, 1989), es decir, un objeto manejable. Y así como el llamado proceso de racionalización musical de occidente se tradujo en un nuevo mundo de posibilidades sonoras –esa predicción de la revolución industrial en la música barroca, siguiendo a Jacques Attali-, el salto producido por la captura sónica abrió todas las posibilidades sonoras de la posmodernidad, alterando y constituyendo un nuevo oído social.

7.2 Del sonido grabado a la industria discográfica

El origen de esta ruptura se remonta a 1877, cuando Edison –aparentemente ya sordo-, mediante su fonógrafo cilíndrico, logró imprimir las ondas sonoras en un medio que permitía posteriormente su reproducción, y de este modo, disociar, gracias a un desarrollo tecnológico, el sonido de su fuente, disociación descrita por Murray Schafer un siglo después, hemos visto, como “esquizofonia”.²⁰⁷

En 1888 la North American Phonograph Company obtuvo licencias para comercializar el fonógrafo y el grafófono (una versión del fonógrafo desarrollada por empleados de la Bell Telephone Company), e intentó alquilar las máquinas –como también se alquilaban teléfonos por aquel entonces. Aunque a nivel nacional el negocio

²⁰⁷ Recordemos que la definió como “la división entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica” (Schafer, 1994:90).

fue un fiasco, una división regional, la Columbia Phonograph Co., descubrió que el fonógrafo podía ser exitoso como atracción de feria, funcionando a monedas. Como consecuencia de esto, la Columbia Phonograph Co. comenzó proveer una serie de géneros musicales determinados a través de los cilindros –“Sentimental”, “Irish” o “Negro” (Frith, 1987:52).

Diez años después de Edison, en 1887, Emile Berliner desarrolló y patentó el gramófono de disco plano, no sólo poseedor de una tecnología superior en calidad sonora y en capacidad física de almacenaje (Negus, 1992:22), sino que además “las dos diferencias significativas del sistema de Berliner en este contexto eran que, por un lado, discos planos podían manufacturarse en grandes cantidades, y que, por el otro, sus máquinas sólo eran capaces de reproducir el sonido, no de grabarlo. Esta última característica posiblemente marca el origen de la comercialización del sonido grabado” (Cottrell, 2010:6). A partir de 1895 la United States Gramophone Company comenzó a comercializar el invento de Berliner, dando, en efecto, pie a la industria discográfica²⁰⁸.

Debido al alto coste inicial de los medios de grabación –o medios de producción discográfica-, no es extraño que en un comienzo haya habido una concentración de la industria en unas pocas y grandes empresas tecnológicas que producían a la vez los aparatos de reproducción –o *hardware*- y los discos –o *software*: tenemos por un lado, en los EEUU, a la Victor Talking Machine (que luego será RCA, y posteriormente BMG) y la Columbia Gramophone Company (CBS, luego Sony), por el otro, la inglesa British Gramophone Company (luego EMI) y, finalmente, la alemana Lindstrom (que finalmente irá a manos británicas como Parlophone).²⁰⁹

²⁰⁸ Según Frith (1987:53) en 1897 Fred Gaisberg abrió el primer estudio comercial de grabación para la US Gramophone Company.

²⁰⁹ Durante este periodo inicial la americana Victor Talking Machine y la inglesa Gramophone Company dominaron el mercado emergente a nivel mundial. Victor adquirirá luego el cincuenta por ciento de la British Gramophone, operación que le permitirá llevar a cabo una división mundial del mercado (al estilo

La época dorada de los discos coincidió con los años posteriores a la I Guerra Mundial. Los géneros musicales comercializados iban desde música clásica, pasando por *Tin Pan Alley*,²¹⁰ y, coincidiendo con la *Jazz Craze* (1919-1924), hasta el jazz. Sólo en 1922 se vendieron más de ciento diez millones de discos en EEUU (Whitcomb, 1994:97).

El jazz fue propiamente el primer género musical de la industria discográfica, del oído discográfico del siglo XX. Si bien musicalmente se puede trazar una línea evolutiva entre las Sorrow Songs, pasando por el Ragtime, hasta dar con el Jazz; recién el Jazz fue el primer género musical, si no post-industria discográfica, sí al menos constituyente de la misma.

Así como la industria musical creó su primer género, tuvo otro efecto con relación a la cultura musical de la cual éste provenía: en 1920 Mamie Smith grabó “Crazy Blues” para el sello Okeh. Mamie Smith no sólo fue la primera persona negra en grabar un disco, sino que el mismo fue un éxito. Y con ello la industria discográfica “descubrió” un nuevo mercado de consumo: la población negra del país. El productor y cazador de talentos del sello Okeh, Ralph Peer, se apresuró a llamar a la música consumida por los negros “Race Music”, un término que no variará hasta finales de los años cuarenta, cuando se cambie por uno menos incómodo políticamente, “Rhythm and Blues”. Algo similar ocurrirá con la población blanca rural del sur estadounidense. El mismo Ralph Peer, además de grabar a Mamie Smith, fue el primero en promocionar otro nuevo género discográfico, que él mismo bautizó, la “Hillbilly Music”. Si *race music* no necesita traducción, por su obvia resonancia, *hillbilly* en cambio tal vez sí: significa, más o menos, “paleta”, es decir la *Hillbilly Music* es la música de los paletos americanos (términos menos amables para identificar a este segmento poblacional son *Redneck* –cuellos rojos,

del acuerdo colonialista de Berlín de 1888 –un colonialismo sónico, en este caso) dejando a América y el lejano Oriente bajo la operación de Victor y el resto del mundo a cargo de la Gramophone (Negus, 1992).
²¹⁰ Tin Pan Alley consistía en *show tunes* escritos por los compositores del área cercana a los teatros de vodevil de Nueva York, e incluían baladas y piezas de la emergente música popular americana, el ragtime. Antes de la guerra, y del boom del disco, Tin Pan Alley había sido un gran negocio editorial – entre 1900 y 1910 hubo más de cien canciones que vendieron al menos un millón de partituras (Whitcomb, 1994:42). Victor y Columbia comercializaron la grabación de esta música.

de trabajar al sol- o *whitetrash* –literalmente, basura blanca). Si la *race music* será a finales de los años cuarenta el rhythm and blues, la hillbilly music pasará a llamarse luego country and western, y ambos serán la base socio-musical que en su fusión den pie al surgimiento del rock’n’roll.

Este primer boom discográfico adelantará muchas de las constantes socioculturales de la industria del entretenimiento de todo el siglo XX discográfico: se basará en una tecnología que lleve los sonidos musicales prácticamente a todos los sitios imaginables, privados como el salón de casa, públicos como *joints* o garitos.

El advenimiento de la radio comercial, en 1922, señalará el comienzo del declive del mercado de discos. A partir de ahí, hasta la Gran Depresión las ventas de discos caerán continuamente, hasta que en 1929 Victor sea comprado por la Corporación de Radio Americana (RCA) (Chapple y Garoffalo, 1977:2).

7.3 La industria musical tras la Gran Depresión o el escenario del rock’n’roll

Es a finales de los años los años treinta cuando la industria musical comienza a recuperarse tras la Depresión. Gran parte de los discos manufacturados por Victor, Columbia o Decca se destinaban a los *jukebox*, pero el poder de la industria musical aún no yacía en la producción discográfica sino en los editores musicales. Como señalan Chapple y Garoffalo (1977), la exposición a través de los discos y los *jukeboxes* ayudaba pero no era tan importante como las actuaciones en vivo en radio o clubes o los musicales que habían reemplazado a los teatros de vodevil,

“Un editor podía coger una canción que creía que podría ser el siguiente éxito y llevarla a la compañía discográfica. La canción podía ser grabada entonces por diversas compañías (...) Muchas veces la canción podía vincularse a una película. Las diferentes

versiones podían aparecer al mismo tiempo, y escucharse en la radio y el cine, ser comprada en tiendas de discos y vendida como partitura. Los royalties del editor estaban garantizados” (Chapple y Garoffalo, 1977:7)

La ley americana de copyright de 1909 había transformado la canción en un objeto, un pedazo de propiedad que podía ser comprada, vendida y desarrollada por su propietario. A diferencia de las leyes europeas del momento,²¹¹ esta ley también estipulaba que los dueños de las canciones debiesen ser compensados por el uso de su música en lugares públicos, sean salas de conciertos, salones de baile y restaurantes. Para hacer efectivo el cobro de royalties por el uso público de la música, en 1914 escritores y editores forman ASCAP, una compañía privada. En los años treinta ASCAP controlaba qué música tenía acceso al público: sólo la música autorizada por ASCAP podía aparecer en musicales de Broadway, salir en radio o cine. Hasta casi los años cincuenta, un oligopolio de 18 editores decidirá qué canciones podrán llegar al oído público (Peterson, 1990:99).

Este oligopolio poseía una estética basada en los “show tunes” de Tin Pan Alley, que hacía hincapié en abstractas canciones de amor, *well-crafted*, basadas en fuertes melodías, y mudos ritmos y armonías de jazz, canciones que eran las únicas que los americanos podían escuchar a través de los medios dominantes de diseminación. Esto hizo que músicos negros de blues, jazz, r&b, y lo que pronto sería el soul, fuesen excluidos, como lo eran también las canciones latinas y de country (Peterson, 1990; Wald, 2009).

Esta situación de oligopolio forzó a las cadenas de radio, en disputa con la ASCAP a raíz del incremento en las tasas que se querían cobrar por la licencia de las

²¹¹ Peter Szendy (2003) tiene una historia del “oído melómano” europeo y de cómo se constituyó una objetivación, primero jurídica, y luego mecanizada, del fenómeno musical y su recepción, desde el siglo XVIII.

canciones, a crear BMI, una agencia rival. BMI intentó captar compositores de la ASCAP, pero no tuvo éxito, lo que llevó finalmente a fichar editores y escritores excluidos por la ASCAP. Muchos de ellos trabajaban en jazz, Latino, y en los mencionados géneros *race* (rhythm & blues) y *hillbilly* (country & western).

En 1940 cuando fallan las negociaciones entre las radios y ASCAP sobre las tasas a pagar por el uso de la música, no sólo se quitan de las emisiones la música registrada en ASCAP, sino que además los géneros antes excluidos y ahora bajo la licencia de BMI ganan por primera vez exposición pública. Como hemos mencionado, y como señalan Peterson (1990), Chapple y Garofalo (1977) o Wald (2009) estos géneros alternativos de BMI formarán las bases estéticas del rock'n'roll. Este hecho es fundamental, una consecuencia no prevista de las disputas sobre el control de los beneficios de la industria que alterará, por mera exposición de nuevos sonidos, el oído colectivo de la música popular contemporánea.

Aparte de esta guerra editorial con consecuencias estéticas en el seno de la industria musical norteamericana, tras la II Guerra Mundial, con el advenimiento del vinilo como material reemplazante de los antiguos discos de pasta de 78 rpm, hubo una contienda tecnológica entre las grandes discográficas, CBS y RCA, por imponer un nuevo formato de disco. Contienda que, así como la guerra entre editores apuntaló una estética relegada hasta entonces, generará el marco de posibilidades que desembocarán en la ideología artística del rock en la segunda mitad de los años sesenta.

Peterson (1990) señala que en los años treinta, en la industria discográfica, el disco de pasta (*shellac*) de 10 pulgadas y de 78 rpm (revoluciones por minuto) era el formato estándar. Aunque los laboratorios de CBS y RCA experimentaban por entonces con el tamaño del disco, con la distancia entre surcos, y con la velocidad de

reproducción, a fin de aumentar la capacidad de música dentro de un disco, la gran depresión sin embargo alejaba las pretensiones de aumentar los costes de venta final.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Columbia desarrolló el disco de vinilo de 12 pulgadas a $33^{1/3}$ rpm o *Long Play* (o larga duración) y lo puso en el mercado en 1948. RCA, compañía rival de Columbia rechazó el ofrecimiento de compartir la patente de Columbia (según Peterson, hubo algo de orgullo y obstinación ante el adelanto, o robo de cartera, por parte de una empresa pequeña -en comparación con RCA), y su respuesta fue la implementación del pequeño disco de 7 pulgadas (también de vinilo, y por lo tanto calidad superior de sonido respecto al antiguo disco de pasta) que corre a 45 rpm, dando pie a lo que se conoce como la “batalla de las velocidades”.

Tras algunos años, y tras venderse millones de equipos capaces de reproducir ambos formatos (y aun el viejo 78 rpm de *shellac*) el gobierno americano intervino e hizo que las patentes pudiesen intercambiarse, logrando que los productores de discos trabajasen ambos formatos.

Para 1952 el LP se había consolidado como el formato para música clásica y el 45 o *single* había pasado a ser el formato popular para la reproducción en radio, *jukeboxes* y venta al público. La importancia del 45 para el advenimiento del rock, dice Peterson (1990:101) radicó en que era virtualmente irrompible (comparado con los viejos 78 rpm) y al ser más pequeño y menos pesado brindó la oportunidad a las pequeñas discográficas a producir y distribuir un éxito a nivel nacional: fáciles de enviar por correo a radios, fáciles de almacenar y transportar.

7.4 La organización y justificación de la industria discográfica del rock

La unidad mínima, dentro de la industria musical, en la que se gesta el rock es la compañía discográfica o sello discográfico (*record company* en inglés), empresa cuyo tamaño y alcance varía, distinguiendo, en cada polo según su volumen, entre las *majors* o grandes discográficas, en un extremo, y los sellos independientes, en el otro. A finales de los años 50 –con relativa independencia al tamaño de la misma- la compañía discográfica articula un polo de producción sonora y un polo de comercialización. El polo de producción o *input*²¹² de la compañía discográfica aúna a los *A&R men* – directores de artistas y repertorio; George Martin de Parlophone en 1962, por ejemplo, es un caso típico de funciones conjuntas de dirección artística, editorial y comercial-, los ingenieros de sonidos –Glyn Johns, en los estudios IBC a mediados de los sesenta, por ejemplo, o, continuando con el caso de los Beatles, Geoff Emerick en los estudios EMI de la calle Abbey Road, Londres-, músicos –en el rock, los Beatles o los Kinks o los Who-, y cazadores de talentos o *managers* -Brian Epstein, siguiendo con los Beatles, o Larry Parnes o Chas Chandler, cuando cuelga el bajo²¹³ para representar a Jimi Hendrix. El otro polo o conjunto de organización de la compañía discográfica, el *output*, por seguir con la terminología de Hirsch, es el marketing, distribución y venta de discos.

Como señalan Gillet (1996), Peterson y Berger (1990) y Chapple y Garofalo (1977), la dinámica interna del campo de la industria discográfica de la música popular se articula en la relación de facto establecida entre los grandes sellos y las llamadas discográficas independientes. Gillet, en su trabajo seminal, *The Sound of the City. The Rise of Rock and Roll*, toma como sujetos del rock tanto a músicos como a sellos discográficos. Chapple y Garofalo (1977) señalan que dentro de la industria discográfica

²¹² Retomo el concepto de *input* de Hirsch (1990:129).

²¹³²¹³ Chandler fue bajista en los Animals.

los sellos grandes tienden a aprovecharse del trabajo caza talentos que llevan los sellos independientes, quienes en contrapartida se habrían beneficiado de su *scouting* vendiendo sus hallazgos a las grandes discográficas -el caso de Elvis Presley, pasando de Sun Records a RCA. En cuanto a la dinámica entre *majors* e *indies*, Richard Peterson y David Berger (1990), analizando los índices de concentración del mercado de producción discográfica americano entre 1948 y 1973, postulan que una mayor concentración del mercado habría llevado a un decrecimiento en la diversidad de los productos ofertados por la industria discográfica. Su tesis se apoya en la concentración de firmas o sellos discográficos (índices de los cuatro primeros sellos y ocho primeros sellos en venta de discos) en la obtención de éxitos en el top 10 semanal de las listas de ventas en el mercado de *singles*. Más recientemente, Peter Alexander (1996) ha criticado parcialmente el modelo de homogeneización en la producción cultural de Peterson y Berger, sugiriendo que no hay una relación unilineal entre la concentración de mercado y la falta de diversidad en la homogeneidad de los productos de la industria cultural. Su tesis es que la diversidad de producción se maximiza en una estructura industrial moderadamente concentrada. La diversidad se reduciría ante una muy alta o muy baja concentración.

Las compañías discográficas, y en concreto el conjunto de organización llamado *output* de las mismas, dependen, como actores de una industria de bienes culturales, en este caso producción del disco de rock, de la existencia de una *comunidad de consumidores*. Para la creación de esta comunidad de consumidores, la industria musical en su conjunto depende de una serie de medios que no controla (Frith, 2001:39): a) la *prensa* (en nuestro caso, por ejemplo, las británicas *Melody Maker* o *New Musical Express*); aunque no todos leen o siguen estas publicaciones, sin embargo influyen en el modo en que la industria musical percibe a sus músicos y sus obras, y al

modo en que los sellos discográficos entonces presentan a sus artistas y venden sus discos; b) la *radio*, que desde los años 20 mantiene con la industria musical una relación más simbiótica que competitiva (si bien hubo un momento idílico en que radio y discográficas se beneficiaron mutuamente, a partir de los ochenta [Negus, 1992] las discográficas dejaron de ver a las radios como lugares donde promocionar sus obras para ver en ellas, en cambio, agentes beneficiados de su música y que debían pagar por utilizar sus discos); la *televisión*, que tuvo mayor impacto en la audiencia que la radio debido a su cualidad precisa de dar la sensación de *estar ahí*, y a través de la cual el rock se hizo presente en la vida diaria de los estadounidenses, con Elvis Presley a finales de los años 50, o de los británicos, con los Beatles o los Rolling Stones a mediados de los 60; y c) el *cine*, el cual tuvo un mayor impacto en la venta de discos que la televisión (la carrera discográfica de Elvis Presley se transforma en los años 60 en una carrera cinematográfica de la cual se desprenden discos de cada una de sus películas).

El aspecto económico de la venta o marketing de la industria musical, en el caso del rock, depende no sólo de los medios, sino de una ideología (por ejemplo, la *autenticidad*) puesta en circulación a partir de la relación (estética, social, política, etc.) entre los *gatekeepers* o árbitros del gusto (o del campo) y los músicos. Estos árbitros del gusto en el rock han sido los escritores de la prensa del rock (que a partir de los setenta constituirán, dentro del mundo del rock, un sub-campo relativamente independiente, Lindberg et al 2005), programadores de radio (desde Alan Freed, quien acuñó el término Rock'n'Roll y acabó sus días exiliado del medio a raíz de un escándalo de *payola*, a Murray the K, el “quinto” beatle, llamado así por la intensa promoción que hizo del cuarteto de Liverpool), productores televisivos (en el caso británico, por ejemplo, el estadounidense Michael Lindsay-Hogg en *Ready, Steady, Go!* o Johnny

Stewart en *Top of the Pops*), DJs de clubes, promotores de conciertos (Arthur Howes en Gran Bretaña, o el mismo Murray the K cuando organizó sus ahora célebres sesiones en un teatro neoyorkino)²¹⁴ o dueños de *venues* o salas de conciertos, como Bill Graham en los EEUU con sus Fillmore (West y East) y vendedores de discos (el mismo Brian Epstein).

La autenticidad, como discurso justificativo de la expresividad artística del rock, es una forma de capital simbólico tanto o más como lo es dentro del arte en general (Keightley, 2001 y Val Ripollés, 2010). De la misma manera en que se valora la producción restringida dentro del discurso del arte (y de la sociología bourdiana), la producción discursiva del rock encuentra en la *autenticidad* una justificación de ser, de hacer y consumir rock, que, por un lado, va más allá de la escala de producción –pues el rock es una forma cultural masiva-, pero, por el otro lado, depende de las formas de producción. Es decir, el capital simbólico del rock que se identifica como autenticidad, dependerá de los desarrollos técnicos de su producción.

Como en todo mundo del arte, hay una desigual distribución de la autenticidad o capital rockero. Esto se debe a que desde cada posición hay una manera de encarar la autenticidad, siempre ajustándolo al propio campo de posibilidades: la autenticidad beatle, según el propio Lennon, habría dejado de estar en sus directos y las canciones que tocaban para trasladarse a la producción discográfica (Wenner, 2000:12-21). “Nos volvimos técnicamente eficientes artistas de estudio”, dice Lennon, para señalar su paso *auténtico*, a pesar de haberse *vendido* (“sold out”, *Ibid.*:20) cuando pasaron, de hacer conciertos de una o dos horas, a hacer veinte minutos de show por todo el circuito de teatros del Reino Unido, a partir de 1963. Es decir, se construye una justificación, ad hoc para los detractores del rock, certera para sus defensores, del éxito discográfico

²¹⁴ Célebres por tratarse de un evento organizado en la estela de la beatlemania: dedicado a los fans adolescentes, y que sin embargo se encontraron grupos que terminarían apelando a cierta *seriedad* o vocación artística, como los Who o los Cream.

como evidencia de la pericia artística del rock; una suerte de ajuste técnico sonoro que incluiría en el nuevo canon musical las destrezas con que los músicos pueden desempeñarse dentro del estudio de grabación.

Antoine Hennion señala la esterilidad de la discusión sobre la autenticidad en el rock²¹⁵ en términos de verdad-autenticidad y manipulación-comercial. Posiblemente la razón sea la democratización de la validez artística del rock: si a alguien le vale, con ello es suficiente, y *en el mundo del rock, cada roto tiene su descosido*. Desde la autenticidad del rhythm and blues de los Rolling Stones, o desde el *destino manifiesto* de Eric Clapton por abanderar el blues de Robert Johnson, hasta la llamada “autenticidad corriente” de las Spice Girls o El Canto Del Loco (Val Ripollés, 2010).

Si pensamos en el discurso de la autenticidad como una forma de dar validez a unas obras y restársela a otras, entonces, más que el discurso del arte por el arte, tendremos ante nosotros una forma de cerrojo, de selección o, mejor dicho, indicación social de lo que debe tenerse por válido y digno de ser admirado o consumido. Lo interesante entonces es cómo puede constituirse un discurso. El artista busca el reconocimiento, los partidarios buscarían una confirmación de su sabia elección. Hasta donde llega Bourdieu, tanto en *Las reglas del arte* como en *La distinción*, esto es así. Hasta donde llega Peterson (1997), esto es así y lo es en una sociedad *afectada* como la francesa, pues en el caso americano, si bien existen también discursos sobre la autenticidad artística y la autenticidad del rock, el valor de esa autenticidad, más que por distinción de clases, operaría como identificador comunitario.²¹⁶

²¹⁵ “El rock es uno de los raros dominios de la cultura popular que, al menos en el mundo anglosajón, ha superado la interrogación estéril en términos de verdad o manipulación” (Hennion, 2002:302).

²¹⁶ Tenemos en Estados Unidos el fenómeno folk, cuya autenticidad pasa por el despojo de los artificios del mundo y el reconocimiento de las formas comunitarias, y que con el advenimiento del rock se traducirá en los fenómenos *head*, siendo los *dead heads* (seguidores incondicionales del grupo californiano Grateful Dead) la forma organizada de culto milenarista al mejor estilo norteamericano. Esta autenticidad milenarista se reproduce en el mundo del rock sudamericano también. El fenómeno que ha representado el grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en Argentina emula en intensidades el

Ahora bien, podemos identificar una ética calvinista del rock: si para Bourdieu (2002a) el éxito económico en el mundo del arte es sospechoso, para Simon Frith (1981) o Keir Keightley (2001) el éxito simbólico y económico no están reñidos cuando se dan conjuntamente como resultado de un esfuerzo y ética del trabajo. En este sentido, el éxito comercial y el reconocimiento son efectos que no alteran la naturaleza de la obra y el artista: el saber hacer ha de encontrar en la respuesta mediático-mercantil la confirmación de su grandeza. El saber escribir e interpretar una obra, y luego el saber grabarla, encuentra en el éxito y el reconocimiento una confirmación de la grandeza de su obra. La honestidad con uno y con su obra no está reñida con el éxito. El éxito es la confirmación protestante, no de la salvación eterna, sino de la grandeza de la obra y del artista.

7.5 La tecnología electromagnética o el paradigma analógico

Sin tecnologías eléctricas es impensable la música popular en los últimos cien años: en primer lugar, habría que destacar la importancia de *las tecnologías electromagnéticas* que posibilitaron la invención del micrófono eléctrico, la amplificación eléctrica y los altavoces, los cuales por un lado “se convirtieron en parte de una compleja tecnología social: facilitaron la congregación de grandes audiencias en la música popular, asistiendo así tanto las necesidades de los seguidores (*fans*) como de la industria musical en expansión” (Théberge, 2001:7) y por el otro posibilitaron el cambio estético de las *big bands* cuando comenzaron a incorporar vocalistas que podían cantar, amplificación eléctrica mediante, por encima de la agrupación musical. Hay que pensar que hasta entonces se requería, más que destreza, una sobresaliente fuerza

fenómeno *dead head*. En el caso del rock británico, tendríamos los *beatle heads* descritos por Gary Hall (2006).

torácico-laringea para dedicarse al canto. De allí que destacara gente como Al Jolson o fuesen las mujeres –de registro más alto, capaz de sobrevolar el volumen de los registros instrumentales- quienes destacasen como las primeras divas de la música popular. El primero en incorporar a su banda de baile un segmento vocal fue Paul Whiteman con sus Rhythm Boys. Luego pasó a tener solistas femeninos y masculinos, destacando a Mildred Bailey y a Bing Crosby. Este último desarrolló nuevas técnicas vocales para adaptarlas a la amplificación que permitía el micrófono eléctrico –tanto en vivo como en radio (Wald, 2009:82-3).

En segundo lugar, hay que destacar la evolución de las tecnologías y técnicas de los estudios de grabación: desde la grabación con cintas magnetofónicas después de la Segunda Guerra Mundial hasta la consagración del estudio como sitio de experimentación sónica y creación de un nuevo tipo de mercancías. Las tecnologías del estudio de grabación se vieron impulsadas tras la Segunda Guerra Mundial por la incorporación, por parte de la industria americana del entretenimiento, de la tecnología alemana de las cintas magnetofónicas. Tecnología impulsada por el régimen nazi para llevar a cabo propaganda política –permitía con relativa sencillez y rapidez grabar los discursos y reproducirlos-, terminó consolidando la industria del entretenimiento musical estadounidense y luego mundial: por un lado permitió dar el salto sónico que prefiguró Les Paul con su trabajo de integración de diversas capas sónicas –el origen del trabajo multipista- (Waksman, 1999), y por el otro permitió la experimentación sónica –el *cortar y pegar*- que primero dio lugar a la música concreta a finales de la Segunda Guerra Mundial y luego posibilitó la revolución estética del rock con el trabajo de estudio de los Beatles, fundamentalmente desde *Revolver* hasta el *Sgt Peppers* (Martin, 1979; Emerick, 2011), y también de la psicodelia pitagórica de los Pink Floyd (Noya, 2010; 2011).

En tercer lugar, hay que atender a la electrificación de los instrumentos (guitarras, bajos, micrófonos...) y cómo los sonidos de éstos —en particular, en el caso del rock, la guitarra eléctrica— se integran con las tecnologías electrónicas (pedales *wah-wah* o *fuzz*, o la mera retroalimentación acústica, llamada acople o *feedback*), transformando nuestras nociones y percepciones acerca de los mismos instrumentos.

Es interesante descubrir que uno de los luthiers centrales en el desarrollo de la electrificación de la guitarra, Les Paul, haya tenido una fijación obsesiva por el sonido de la guitarra eléctrica. Intentando superar los acoples y chillidos de los primeros instrumentos electrificados, Les Paul se centró en la búsqueda de un sonido limpio: el sonido simple que emite a día de hoy casi cualquier guitarra eléctrica que se enchufa a un amplificador. Es de interés pues esta base de sonido *puro*, carente de distorsiones o acoples propios de los primeros instrumentos que se amplificaron eléctricamente, fue, digamos, el punto cero desde el cual arrancaron todos los guitarristas del rock. Podríamos hablar de dos corrientes dentro del instrumento: una que intenta otorgarle un sonido universal, desde la producción luthier, y otro que intenta brindarle el sonido particular del músico que toca el instrumento. Sobre la base del sonido puro que da una Gibson Les Paul, o una Fender Telecaster o Stratocaster, un Muddy Waters o un Link Wray o un Jimi Hendrix intentarán por medio del volumen y la amplificación excesiva buscar un sonido más allá del propio ofrecido por el instrumento. Como si en manos de algunos guitarristas el instrumento cambiara de orden o naturaleza.

Nuestro Pete Townshend, en esta misma línea, ha sido uno de los guitarristas más importantes de la historia del rock. Reconocido como genio muchas veces, su poder no radica en el virtuosismo sino en esta exploración de la paleta sonora de la guitarra eléctrica. “La guitarra eléctrica, en mi caso, se convirtió en un instrumento de control, de agresión, de violencia latente”, reconoce Pete Townshend. “La electricidad te

permite tomar los ritmos del mundo moderno y hacerlos sonar con la misma intensidad (*as loud*) como el mundo moderno, tan fuertes como un avión a propulsión o incluso más. Tan estruendoso como una locomotora. Fuimos capaces de llevar la música al mundo en que vivimos” (*Amazing Journey*, 2007). Llevando las posibilidades físicas del instrumento hasta sus límites, Townshend descubrió incluso las capacidades sonoras del arte de destruir el instrumento. El ejemplo disponible más espectacular está en la filmación del concierto que dieron los Who en el *Monterey Pop Festival* en el verano de 1967.²¹⁷ Al final del concierto, coincidiendo con “la orgía de instrumentos destrozados y el *feedback* ensordecedor” mencionados por Cohen (1987:187), y que se desencadenaban como parte de la canción “My generation”, podemos ver y oír hasta dónde llega el uso de la guitarra en sus más o menos treinta años de historia.



El final de “My generation” en Monterey, California, 1967. “La imagen era una masacre realista de una guitarra. Pero el sonido de la masacre era jodidamente genial” (Roger Daltrey)

El bajo eléctrico, otro de los iconos del rock, apareció más tarde. Su amplificación respondió a la misma necesidad de conseguir un volumen mayor que

²¹⁷ No es la única filmación disponible de la destrucción de una guitarra a manos de Pete Townshend. Pero es una de las más espectaculares y, por el impacto histórico que tuvo, una de las más sobresalientes.

podiera equilibrar el sonido grupal. A diferencia de la amplificación eléctrica de la guitarra, que mantuvo una disposición física similar a la guitarra clásica, el bajo eléctrico carece de las dimensiones del contrabajo acústico. De la disposición vertical del contrabajo se pasa al uso horizontal del bajo eléctrico.²¹⁸ Requiere menos sangre en las manos ejecutarlo, y una de las razones fundamentales de su éxito entre los músicos fue su facilidad de transporte. Roy Brewer (2003) indica que hasta mediados de los cincuenta era frecuente aún el uso de contrabajos en las sesiones de grabación, pero que, en conciertos y bolos, los músicos comenzaron por decantarse hacia el bajo eléctrico. La novedad del bajo eléctrico era tal en los orígenes del rock, que en Inglaterra, y para hacernos una idea, a finales de los años cincuenta, durante el auge del rock'n'roll y el surgimiento nacional del Skiffle, los jóvenes que cogían una guitarra para hacer la música de Elvis Presley, Chuck Berry o Carl Perkins, solían hacer la parte del contrabajo con un instrumento casero: un palo de escoba, una sola cuerda y una caja de algo para hacer resonancia.

La primera grabación de un bajo eléctrico, según Brewer (2003:355), se remonta a 1953. Monk Montgomery es considerado como el primer músico de Jazz en haber grabado un bajo eléctrico. El bajista de Elvis Presley, continúa Brewer, se habría pasado al bajo eléctrico en 1957, poco antes de la grabación de *Jailhouse Rock* en 1957. En Rhythm and Blues, a finales de los cincuenta, el bajo eléctrico también encontró un lugar. Dave Myers a partir de 1958 ayudó a popularizar el bajo Fender en el contexto del blues de Chicago.

La amplificación de la voz a través del uso del micrófono no llevaba más de 20 años a principios de los cincuenta. A diferencia de megáfonos y similares, el uso del micrófono y su precisión sonora permitió ciertos logros artísticos: “un canto (singing)

²¹⁸ Hasta mediados de los sesenta, no era extraño ver bajistas sosteniendo el instrumento de forma vertical (por ejemplo, Bill Wyman de los rolling Stones), clara reminiscencia de los días del contrabajo.

personal, creativo y expresivo” (Lockheart, 2003:382), y su máxima expresión se logró a través de *crooners* como Bing Crosby durante los años treinta o Frank Sinatra en los cuarenta. La música rock, podemos decir, sin embargo nutre su vocalidad –antes de llegar al arte del micrófono- del blues, de su canto fuerte, del *blues shouter* como dicen en inglés. Incluso con la llegada de los micrófonos y la consecuente amplificación de la voz, podemos oír en los discos de rhythm and blues de los años cincuenta la voz sonora y fuerte de Muddy Waters o Howlin' Wolf. Esa mezcla entre crooning y blues shouter será, a través de la experiencia eléctricamente amplificada, el sonido de la voz del rock.

En cuarto lugar, y como ya hemos mencionado al hablar de la guerra de las velocidades –ese enfrentamiento entre discográficas a raíz de la aplicación y estandarización de un formato determinado de disco de vinilo-, por un lado, y con el desarrollo del transistor o los tocadiscos portátiles, por el otro, la tecnología electrónica sirvió así para la creación de nuevos dispositivos y formatos de consumo musical que hicieron eclosión en las dos décadas siguientes a la Segunda Guerra Mundial.

El estudio de grabación surge como una de estas cuatro aplicaciones tecnológicas en las que se apoya la música popular –e industrial- actual. Pero posee una cualidad singular: de todos los elementos tecnológicos presentes en la música popular, y a partir de las relaciones que mantienen entre sí, el estudio es un lugar, un espacio en el que están necesariamente presentes las otras tres aplicaciones tecnológicas. Aunque se piensa en el concierto de rock como el evento al que se dirigen todos los esfuerzos del campo, lo cierto es que desde la irrupción de la industria discográfica en la producción musical, el concierto, y el concierto de rock en nuestro caso, se convierte en una celebración de la relación que músicos y seguidores mantienen a partir de las obras discográficas como elementos de convergencia. Sobre todo a partir del momento en que las escenas locales se deshacen al nacionalizarse primero algunos grupos, e

internacionalizarse luego los más exitosos. Como no podría haber cristianismo, tal como lo entendemos, sin la Biblia, no puede haber rock sin los discos. El medio será, en efecto, el mensaje.²¹⁹

El análisis de la constitución del estudio de grabación debe partir de la consideración del mismo como lugar donde confluyen: el espíritu moderno pro-científico (donde surgen o se importan los adelantos tecnológicos vinculados con la física de la sonoridad, Rivac 2007), el espíritu capitalista de la economía global de mercado (el estudio, ese lugar donde producir, nace como elemento de una industria, la del entretenimiento, Peterson 1990) y el espíritu romántico-vanguardista de la justificación artística (el estudio será un nuevo medio de producción artística, Pérez Colman y del Val Ripollés 2009).

Estos adelantos tecnológicos serán aplicados con arreglo a una racionalidad que procura maximizar el beneficio económico, teniendo en cuenta la realidad de la industria musical. Pero esos mismos adelantos tecnológicos que luego se imbuyen en la cultura económica a partir de la manera en que se conjuguen históricamente con un sustrato legal, con la industria editorial, con la industria del entretenimiento o con la industria electrónica, se originan en la curiosidad del espíritu que la racionalidad científica impone en las llamadas sociedades desarrolladas. La misma racionalidad que según Weber (1977b) puede congeniar la racionalización musical con el desarrollo del piano moderno como su estrato material de expresión artística, es la que lleva a los sujetos emprendedores a experimentar con las posibilidades técnicas y tecnológicas, como ha sido el caso de Les Paul y su búsqueda de un sonido puro (Cfr. Waksman, 1999:36-74), o el caso de los productores discográficos independientes en los años 50,

²¹⁹ Marshall McLuhan fue un reconocido seguidor de los Beatles.

como Petty o Spector, o el papel creativo que los ingenieros de sonido comienzan a jugar con el rock en los años 60 (cfr. Kealy, 1990; Emerick, 2011).

El caso del mencionado Les Paul sirve como ejemplo para comprender la imbricación que el siglo XX produjo entre música, ciencia y mercado. El mismo Les Paul es considerado tanto como guitarrista, como inventor, como emprendedor. Recordado por la invención de un sonido particular, un sonido carente de distorsiones o acoples, Les Paul se apoyó en dos desarrollos tecnológicos interrelacionados: la grabación multipistas y la guitarra eléctrica de cuerpo sólido (Waksman, 1999).

Les Paul comenzó a experimentar con las técnicas multipistas a partir de los años 30. Antes de la llegada de la cinta magnetofónica –la que posibilita la revolución analógica de los 60, desde el multipistismo a los cuasi sintetizadores como el *mellotron* –, Les Paul desarrolló una técnica muy precisa trabajando con los antiguos discos de pasta (*shellac discs*). En 1947 el sello Capitol comercializó su primera grabación multipistas, “*Lover*”. El método con que se grabó esta canción consistía en grabar una primera pista de guitarra en un disco de pasta, luego, acompañándose de esa primera grabación, volvía a tocar otra línea de guitarra y grababa la nueva toma en otro disco de pasta, agregando así hasta ocho líneas o pistas. Lo sorprendente de los resultados es la claridad sonora y la cantidad de efectos sonoros aplicados a la grabación: desde eco, *delay* o *reverb* hasta la alteración de velocidades.²²⁰

Francoise Rivac (2007) sitúa la tecnología de grabación como un aspecto de la historia de la ciencia, en la que la cultura técnica anglosajona, como cultura científica, se opone al dogmatismo cartesiano. Laboratorios, estudios de radiodifusión o estudios de grabación, son espacios donde humanos y máquinas colaboran. En el caso del estudio de grabación, los ingenieros de sonidos, que hasta hace 50 años iban vestidos

²²⁰ Desde esta perspectiva, el trabajo sonoro de Les Paul se acerca en su metodología a la música concreta. El rock heredaría esta vocación por la experimentación tecno-sonora.

con batas, transformaron las máquinas, los micrófonos, los instrumentos electrificados, las grabadoras, en agentes colaboradores de la producción sonora. En un libro publicado recientemente, Motti Regev, apoyándose en Latour (2008) y la teoría del actor-red, propone tomar los sonidos del pop-rock, el efecto global del campo del rock, como actantes -cosas en el mundo cuya presencia genera efectos transformadores de la realidad- de la proximidad fenomenológica intercultural. La música pop-rock, señala Regev, “ha generado y proveído un repertorio de actantes que han mediado nuevas formas de experimentar el cuerpo, nuevos estilos de conciencia y modos de encarnación (*embodiment*), nuevos diseños de la esfera musical pública (...) Es a través de su materialidad sonora que la música en general, y los géneros musicales en particular, funcionan en última instancia como actantes” (Regev, 2013:177).

7.6 Los ingenieros de sonido, o el sonido como objeto manipulable

Los ingenieros de sonidos, o mezcladores de sonidos (sound mixers), son junto a los A&R parte fundamental del *input* (por usar la terminología de Hirsch, 1990) de la industria discográfica, su trabajo “representa el punto de contacto entre la música y la moderna tecnología” (Kealy, 1990:208). Cuando llega el *beat boom*, los ingenieros de sonido encarnan unas funciones que se verán alteradas hasta tal punto que con la consolidación del rock su papel quedará completamente alterado: de trabajar como empleados sindicados para la compañía discográfica, y atendiendo por lo tanto a las órdenes y directrices de los A&R, hasta convertirse en colaboradores de los músicos de rock, logrando un reconocimiento por su labor que es premiada por las instituciones de consagración musical tales como los premios Grammy.

Geoff Emerick fue empleado de EMI en los estudios que ahora se conocen como Abbey Road (se trata del nombre de la calle en que se situaba el estudio de grabación de EMI en Londres). Comenzó su carrera como ingeniero de sonido casi al mismo tiempo que los Beatles comenzaban la suya como *recording artists*.²²¹ En su figura se reseñan todos estos matices y cambios, desde su labor auxiliar hasta el máximo reconocimiento por parte de la industria al otorgarle un Grammy por su labor en *Sgt Pepper's*.

Emerick reflexiona en su biografía (Emerick y Massey, 2011) sobre cómo los Beatles modificaron algunos aspectos de la industria musical británica, y mundial, en sus pocos años de carrera. Pero al mismo tiempo, y en paralelo, también comenta que él y otros técnicos de sonido trabajaron para que cambiasen las funciones y el reconocimiento de esa figura.²²² Emerick explica cómo cuando entra a trabajar en los estudios de Abbey Road, propiedad de la discográfica EMI, las funciones de los técnicos estaban muy delimitadas: los técnicos de grabación sólo se dedicaban a esas cuestiones, mientras que los técnicos de mantenimiento eran los encargados de colocar micrófonos y de ocuparse de esas cuestiones materiales. Emerick cambiaría muchas de estas normas.²²³

Si la revolución tecnológica de la posguerra alteró las funciones, la llegada del rock alteró el papel de los ingenieros de sonido. Los avances tecnológicos permitieron una definición más precisa del registro e interacción de los sonidos. El camino hecho

²²¹ Sobre la expresión *recording artist*. Es la manera de nombrar a un artista que ha fichado por una discográfica. No hay una traducción literal de esta expresión al castellano, y es una pena, pues aclara el paso que da un músico: de actuar en directo, se transforma en un empleado de una discográfica (es el paso de la actividad *folk* –el tocar en bares, locales, circuitos de teatros, y darse a conocer por el boca a boca- a la actividad como *entertainer* de un *mass media*, la industria discográfica)

²²² Es lo que Kealy (1990), partiendo o retomando a Becker (1978) en su análisis de la relación entre artesanos y artistas, llama el paso del artesano al artista.

²²³ Un ejemplo de ese cambio se produjo al intentar grabar un sitar para uno de los discos de los Beatles: “Ningún ingeniero clásico de EMI había grabado nunca antes un sitar, y el ingeniero (uno de los de mayor edad, y bastante estirado) no estaba dispuesto a desobedecer ninguna de las reglas de EMI, de modo que empleaba ciegamente la microfónica convencional para un instrumento solista... aunque el sitar fuera la cosa menos convencional imaginable. Con el máximo tacto que pude, sugerí al ingeniero que cambiara el micrófono y lo usara mucho más cerca, apenas unos centímetros. Me miró con desprecio, pero con George Harrison respaldándome tanto literal como metafóricamente, no discutió” (Emerick y Massey, 2011:154).

desde Edison y Berliner hasta la llegada del vinilo como soporte mercantil y de la cinta magnetofónica como soporte de trabajo²²⁴ es la precondition del oído social del rock. Mientras los músicos “artistizaban” sus funciones, los ingenieros de sonido, que *estaban ahí*, lo hacían con ellos.²²⁵

Para ubicar la figura del ingeniero de sonido dentro de la industria discográfica, Kealy parte primero de una concepción de la música popular como artefacto cultural que, a diferencia del binomio *input / output* de Hirsch (1990) la divide en tres componentes principales:

1. **Música**, y los hacedores de música (músicos, compositores, arreglistas)
2. **Un sistema de promoción y distribución a una audiencia masiva**, “music marketers” (A&R de las discográficas o productores discográficos)
3. **Tecnología de grabación y reproducción**, técnicos de grabación (ingenieros de sonido) (Kealy, 1990:208)

Luego, Kealy señala tres formas o modos de colaboración en la producción de un disco:

Modo Sindicato de Artesanos	Surge tras la II Guerra Mundial
	“Este modo es un efecto (o derivación) de los procesos de racionalización en la industria discográfica” (p.211)
	Énfasis en la exactitud técnica, en el realismo de la sala de conciertos, en la división del trabajo (nadie toca un micrófono, si

²²⁴ Soporte mercantil: el disco de vinilo era la manera de comercializar la música grabada en los los 50, mientras que la cinta magnetofónica era el medio en que se grababa y editaban los sonidos antes de volcarlos en el formato vinilo.

²²⁵ Como expresa Emerick: “Yo siempre había considerado que hacer discos era como pintar cuadros, y los sonidos de los instrumentos musicales era mi paleta. Para mí, los micrófonos son como objetivos y las diferentes áreas de frecuencia son colores: las cuerdas agudas tienen un brillo plateado, los metales de registro medio son dorados, los tonos graves de un bajo son azul oscuro” (Emerick y Massey, 2011: 125).

	no es la persona indicada)
Modo Empresarial	Importancia de la cinta magnetofónica: simplifica sensiblemente la tecnología de grabación: descentralización en la producción de discos: aparición de compañías independientes (Sun, Chess...)
	Integración de funciones dentro del estudio. Integración del sonido de la tecnología del estudio con la estética musical de la música popular.
	Surgimiento entonces de una “nueva estética de grabación” (p.212): apreciación, por parte de la audiencia, de la grabación de estudio como estéticamente deseable en sí, en vez de intentar ser la simulación de una actuación en directo.
	A diferencia del modo Sindicato-Artesanos y sus énfasis, aquí hay mayor fluidez y colaboración, intercambio de conocimientos. De ajustar el músico al micrófono, ajustar el micrófono al músico.
	Posibles paradigmas: Phil Spector o Norman Petty
Modo Artístico	Surge del poder logrado por los músicos de rock a mediados de los 60: el estudio de grabación se vuelve un instrumento más: necesidad o voluntad de experimentación como posibles causas.
	Los desarrollos en tecnología de grabación de los 60 (en particular el <i>multipistismo -multitrack</i>) facilitaron la implicación de los músicos en la mezcla de sonidos.
	La estrella de rock se anexa la labor del ingeniero de sonido
	La generación de rockeros de los 60 tenía una <i>recording consciousness</i> ²²⁶ porque se habían socializado en los discos de rock de los 50

Fuente: Kealy (1990)

El esquema de Kealy señala la *artistización* de la figura del ingeniero de sonido, tomándolo como el mediador entre la producción musical y su captura sónica. Ahora bien, hay que reconocer que los mismos músicos administran su propia producción sonora. Quizá cuando se enfrenten a un estudio de grabación para dejar constancia de su música o para experimentar en el marco de la nueva fórmula generadora del rock, los

²²⁶ El concepto es de H. S. Bennet (1980:218).

músicos entren en contacto con ingenieros de sonido y aprendan parte de este oficio que es registrar la producción sonora e influyan en la manera que éstos han de pensar y desarrollar sus labores. Pero desde el momento en que, por ejemplo los guitarristas, han de manipular un instrumento que funciona mediante corriente eléctrica y enchufado a un altavoz, la labor de tocar una guitarra asume el manejo y control de sonidos electroacústicamente producidos y transmitidos. “Cuando los pedales de sonidos (*stompboxes*) y los cada vez más sofisticados amplificadores fueron popularizándose entre finales de los sesenta y principios de los setenta, los guitarristas eléctricos en efecto se convirtieron en sus propios ingenieros de sonido, puesto que el sonido del instrumento podía cambiarse en una gran variedad de matices sonoros” (Waksman et al., 2005:288).

Un ejemplo de lo aquí expuesto es que la labor de Emerick, o de George Martin, el productor de los Beatles, no era la de meros “pulsadores de botones”, sino que exigía de una cierta destreza creativa, que complementaba al grupo. La labor de Emerick y la de Martin era la de traducir las vaporosas ideas que se les ocurrían a los Beatles y llevarlas cabo. Lennon, por ejemplo, les pidió que, en la canción “Tomorrow never knows”, su voz sonara “como el Dalai Lama cantando desde la cumbre de una montaña, a kilómetros de distancia”. La labor del ingeniero y del productor, no quedando más remedio, era la de buscar los medios materiales para llevar a cabo este tipo de ideas.²²⁷

Atendiendo a la producción discográfica y su emplazamiento en los estudios de grabación, si pasamos de la perspectiva bourdiana del arte a una más cercana a la sociología de la ciencia como colaboración entre agencias y elementos (Latour 2008, o Rivac 2007), debemos ver la tecnología y su uso no como un objeto frío alejado de lo social, sino, siguiendo al propio Rivac, como una encarnación de las maneras en que las sociedades conceptualizan el mundo.

²²⁷ Cosa que consiguieron, grabando la voz de Lennon a través de un amplificador Leslie, o, en el caso de “Eleanor Rigby” –por mencionar una canción del mismo álbum compuesta por McCartney-, escribiendo Martin un arreglo de cuerdas.

La tecnología multipistas con la que trabajaban los Beatles y su entorno era, en comparación con la existente por aquel entonces en los estudios de grabación estadounidenses, atrasada. El disco *Sgt Pepper's* se grabó con cuatro pistas. Son estas cuatro pistas parte fundamental del acabado del álbum. Posiblemente en ningún otro disco hasta entonces, exceptuando quizá el *Pet Sounds* (1966) de los Beach Boys y el *Revolver* (1966) de los Beatles, un medio técnico está tan incrustado en la naturaleza objetiva de la obra. Recordando los esfuerzos de la música concreta, George Martin perfeccionó la técnica que venía usando en años anteriores: volcó una y otra vez pista musical sobre pista musical, llegando a tener, en cuatro canales, por ejemplo en “Sgt. Pepper's Lonely hearts Club band” (la canción), por un lado, el *backing track* con la batería, el bajo y las dos guitarras,²²⁸ luego, un sonido ambiente de audiencia que le da ese sabor a “en vivo” al tema, con sus expectativas y aclamaciones, en un tercer canal quedan las voces, la solista de McCartney más los coros entre el propio McCartney, Lennon y Harrison, finalmente en un cuarto canal George Martin resumió la guitarra solista, alternándola con una sección de vientos. En resumen, una cascada musical comprimida en cuatro canales que fue grabándose por capas, sumándolas y volcándolas continuamente –compresión mediante- una sobre otra. El efecto sonoro con el que durante casi cincuenta años nos hemos estado relacionando en tocadiscos, reproductores de cintas, radio, televisión, cds, mp3, etc., es la manera en que la mesa de sonidos del Estudio 2 de Abbey Road, absorbió y gestionó las diversas tomas de esta canción y fue volcándolas una sobre otra. Así podemos ver el estudio de grabación como un enclave

²²⁸ Según Ian MacDonald (2005:232), las guitarras de esta canción están ejecutadas por McCartney y Harrison (Lennon sólo habría participado grabando los coros –Mac Donald habla de la pasividad con que Lennon asistió a estas sesiones, pasividad producto del consumo lisérgico). En el canal donde está el *backing track*, se oyen dos guitarras (además de una tercera –la solista- que proviene del canal grabado con la sección de vientos), y teniendo en cuenta que McCartney grababa el bajo en una toma aparte en esta época, podemos concluir que el canal del *backing track* es de por sí el resultado de varias tomas volcadas en un solo canal. Por internet circulaban hace unos años los cuatro canales finales de esta canción junto a los de “With a Little Help From My Friends”, “She's Leaving Home” y “A Day in the Life”, con los cuales confronté el texto de MacDonald, para esta nota al pie.

científico en el que se experimenta electro-acústicamente, según la apreciación de Rivac (2007), y también como un taller en el que las labores de cooperación de una red de personas, “organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo del arte” (Becker, 2008:10).

Pero la evolución de músicos a artistas, ya hemos visto, es paulatina; Emerick reflexiona sobre el estatus de los Beatles: ellos no eran considerados como artistas, sino como entretenedores (*entertainers*), y tardarían un tiempo en cambiar esta percepción y desarrollar la *recording consciousness* de la que habla H. S. Bennet: “se consideraban simples artistas que debían dar espectáculo. Todos ellos se habían criado en la tradición del *music-hall*, y cuando Brian [Epstein] les decía que se pusieran leotardos e hicieran un número cómico de los malos, lo hacían sin dudarle un instante (...) por lo menos al principio” (Emerick y Massey, 2011: 95). Siguiendo la historia de los Beatles como una sucesiva ocupación de posiciones dentro del campo emergente del rock, ya hemos visto que desde su comienzo hasta fichar por EMI, podemos situar a los Beatles como músicos folk.²²⁹ Una vez fichados por Parlophone/EMI, serán los *recording artists* o los *entertainers* que menciona Emerick y que en nuestro propio esquema conceptual del cuerpo del rock coincide con la etapa de cuerpo regio y que aún, en una etapa transitoria, siguiendo las etapas de la acción musical (Turino, 2008), la “actuación presentacional” y el modo de grabación “alta fidelidad”. Luego, a partir de finales de 1965 se irán convirtiendo en experimentadores, inaugurando la etapa artística que coincide con la retirada del cuerpo del rock.

Este cambio en los músicos comienza a manifestarse sobre todo a partir de los discos *Revolver* y *Sgt. Pepper's*. Cita Emerick una conversación entre McCartney,

²²⁹ El estadio que Frith llama folk, según hemos visto, se debe a la independencia que hay respecto a la industria musical (Frith, 1996:41).

Lennon y Martin cuando contemplaban la posibilidad de grabar este último disco disco: “[A veces] intentamos tocar [en vivo] algunas canciones del nuevo álbum –le dice Paul McCartney a George Martin-, pero hay tantos *overdubs* complicados que no podemos hacerles justicia.”²³⁰ Ahora [trabajando de lleno en el estudio y sin preocuparnos por los conciertos] podemos grabar lo que queramos, y no pasará nada. Y lo que queremos es subir aún más el listón, hacer nuestro mejor álbum (...) Lo que estamos diciendo – prosigue Lennon- es que, si no tenemos que salir de gira, entonces podremos grabar música que nunca tendremos que tocar en directo, y eso significa que podremos crear algo que nadie haya oído nunca: un disco innovador con sonidos innovadores” (Emerick y Massey, 2011: 149).

El tiempo de grabación de los discos de los Beatles, evidentemente, ateniéndonos a estos objetivos que abiertamente se proponían para sí, había de expandirse de una forma nunca antes vista: “George Martin (...) y yo comentábamos lo despacio que estábamos avanzando, pero también sabíamos que el resultado estaba siendo muy bueno. Era un proceso lento y penoso, pero teníamos el lujo del tiempo; no estábamos bajo presión, de modo que podíamos permitirnos dedicar una o dos horas a conseguir el sonido de caja exacto o el efecto óptimo para la voz” (Emerick y Massey, 2011: 159).²³¹ En la conversación entre el ingeniero de sonido y el productor discográfico tenemos el ejemplo de cómo se alteran esas estructuras mentales que conforman estas labores. Al dejar hacer y permitir saltarse las limitaciones históricamente impuestas por las discográficas y asumidas corporativamente por los diversos gremios que conforman la industria musical. Como personal de apoyo, era de

²³⁰ Cfr. las grabaciones existentes de la última gira. Los conciertos grabados en el Budokan de Tokio (donde estuvieron tocando entre el 30 de junio y 2 de julio de 1966) son un buen ejemplo donde oír cómo resulta evidentemente difícil replicar en el escenario lo logrado en el estudio, por ejemplo, en “Paperback Writer”, canción que en su versión grabada consta de muchas voces superpuestas.

²³¹ Como ya he mencionado, el primer álbum (*Please, please me*) se grabó en 12 horas/estudio, mientras que el *Sgt Pepper's* llevó más de 700 horas/estudio.

esperar, siguiendo a Becker, que “las organizaciones se [vean] atrapadas como consecuencia de la presencia de personal permanente cuyas habilidades y capacidades mediocres limitan lo que puede hacerse” (Becker, 2008:106), sin embargo el cambio en la fórmula generadora del rock alterará las predisposiciones de todos los agentes del campo.

PARTE III: DEL ANÁLISIS DE CASO A LA REVISIÓN DEL ENFOQUE

8 LOS COMIENZOS DE LA CARRERA DISCOGRÁFICA: UN ANÁLISIS SOCIOLÓGICO

En este apartado y en los siguientes nos centraremos en ese camino discográfico de principios de los 60 hasta finales de década (punto **8 Los comienzos de la carrera discográfica: un análisis sociológico**), analizaremos la constitución de un campo de producción cultural a partir de las obras sonoras que produce (punto **9 Consolidación del campo: una sociología rockera**), e intentaremos observar las interacciones sonoras y su capacidad objetivadora (tanto del mundo de las instituciones como del mundo del cuerpo) en el campo de la actividad musical de la presentación y en el campo de la actividad musical grabada (punto **10 Oído Social**). Retomando la sociología del arte bourdiana, atenderemos a la producción material de la obra, la producción de las relaciones entre la estructura de posiciones en el campo y la estructura de las tomas de posición. En este apartado (punto **8**) nos centraremos en el debut de tres de los grupos centrales del *beat boom* o invasión británica, los Beatles, los Kinks y los Who y cómo (punto **9**) en aproximadamente cuatro años cada uno de estos grupos transformó la apuesta de su *output* discográfico: del *single* al *long play*, y cómo se hizo a través de la alteración de la fórmula generadora del disco (establecimiento de una fórmula generadora del disco de rock), cambio de la microfísica del poder en el seno de la industria –más precisamente, cambio en la microfísica de estudio de grabación-, surgimiento del carácter artístico del rock (del rock como arte, de los discos de rock

como obras artísticas, de los rockeros como artistas, y de las audiencias –críticos y seguidores- como consagrantes del arte). Finalmente (punto 10), analizando los encuentros y desencuentros entre el directo y la producción discográfica, intentaremos contrastar la teoría del oído social acerca de las homologías entre el campo social y sus dimensiones sonoras.

8.1 Introducción a la carrera discográfica o fórmula del pop

Hemos visto (en el punto 7.3)²³² cómo desde la posguerra hay dos formatos de disco de vinilo. Cuando a principios de los sesenta los Beatles comienzan su carrera discográfica, el medio a través del cual se articula la industria pop es el *single* o sencillo, disco de vinilo de 45 revoluciones por minuto (rpm), el cual consta de una canción por lado, siendo generalmente el conocido como *lado A* el objeto de promoción.²³³ El *long play* o larga duración –tan identificado hoy en día con la producción discográfica del rock- funciona en esta época como una maximización de réditos residual o *cash in*, posterior al éxito, visibilidad y/o reconocimiento de un músico o agrupación de músicos, maximización efectuada como una estrategia comercial propia de las discográficas. Se trata de un producto que nace como estrategia de ventas, y que aprovecha el oído domesticado gracias a una serie de éxitos previos. Si un músico o agrupación musical vende bien sus singles, se junta material (con muy poco criterio o exigencia) y se vende en un formato más caro. Evidentemente, el poder adquisitivo de las juventudes –gran objetivo de las ventas de la industria discográfica orientada al mundo pop- es quien determina en gran medida la conformación de un estilo que vive en los *singles* (por que son más baratos que los *long plays*).

²³² 7.3 La industria musical tras la Gran Depresión o el escenario del rock'n'roll

²³³ El primer sencillo de los Beatles fue “Love me do” (octubre de 1962).

Cuando a finales de los años sesenta los Beatles acaben su carrera discográfica como grupo, el medio a través del cual se articula la industria ya no será el sencillo sino, como señalaron Chapple y Garofalo (1977:76), el *long play* o disco de larga duración de 33^{1/3} rpm. La transición de un medio a otro (a uno que permite mayor capacidad de almacenamiento sonoro) es indicador del cambio ocurrido dentro de la industria. Por un lado deja de ser meramente una industria de entretenimiento: a través de la intervención de todas esas instancias de mediación, se vuelve –como hemos visto, por ejemplo con Regev (1994)- una industria cultural cuyas obras se impregnan de una justificación artística. Por otro lado, este cambio de formato también sirve para señalar la transformación de la música pop juvenil de los primeros 60 en el rock progresivo de finales de década.²³⁴ Con el disco de larga duración vemos y oímos transformarse a la música pop en rock.

Si “She loves you” (agosto 1963) es el sencillo por excelencia de los Beatles, y sintetiza (en su producción e impacto) el *beat boom* británico –como podrían hacerlo de algún modo también, aunque en relativa menor medida, “You really got me” (1964) de los Kinks o “Satisfaction” (1965) de los Rolling Stones-, entonces *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (junio 1967) es el disco de larga duración que sintetiza (también en su producción e impacto) la psicodelia como fase final del *beat boom* y la constitución de la música rock como un campo de producción cultural.

En los tres casos que queremos señalar, el de los Beatles, los Kinks y los Who, el comienzo de su carrera discográfica se da de manera similar: los miembros de estos grupos comienzan a trabajar para un sello discográfico (Parlophone, Pye y Brunswick, respectivamente) que pretende rentabilizar su producción frente al mercado juvenil emergente. Sin dudas, después de los Beatles y su éxito masivo, el resto de grupos que

²³⁴ Envejecimiento del sustrato demográfico del rock: cfr. apartado **6.1.2 La juventud del Beat Boom**.

fueron fichados por diversos sellos discográficos intentaban, no ya repetir la moda juvenil proveniente de EEUU como venía siendo el caso desde finales de los cincuenta y principios de los sesenta (caso británico de Cliff Richard, Billy Fury, Tommy Steele, etc., en la llamada fase imitativa), sino intentar copar el lugar creado por ese éxito propiamente británico.

Del primer sencillo (o *single*) al primer álbum (o *lp*):

GRUPO	1º SENCILLO	FECHA	1º L P	FECHA
Los Beatles	“Love me do”	Octubre 1962	<i>Please, please me</i>	Marzo 1963
Los Kinks	“Long Tall Sally”	Febrero 1964	<i>You Really Got Me</i>	Octubre 1964
Los Who	“I can’t explain”	Enero 1965	<i>My Generation</i>	Diciembre 1965

El cuadro demuestra que a principios de los sesenta la fórmula generadora de la industria musical gravita en torno a los *singles* o sencillos, siendo siempre el caso el mismo: todos los grupos firmados por sellos discográficos comienzan grabando sencillos (no sólo los tres casos con los que trabajamos, pues ocurre con todos los músicos que graban en la primera mitad de los años sesenta: los Rolling Stones, Manfred Mann, los Animals, Dave Clark Five, Them, Moody Blues, los Zombies, etc.), y una vez alcanzada una cifra de ventas considerada exitosa, estos grupos pasan a grabar un disco de larga duración. Hasta el advenimiento de los Beatles, generalmente este segundo paso, el de sacar a la venta un disco de larga duración, consistía en tomar los sencillos editados hasta la fecha y colocarlos todos juntos en un *long play*, agregando poco nuevo material (generalmente, las sobras o *leftovers* de las sesiones de grabación de los *singles*).

La fórmula generadora del rock: del primer LP a la obra consagratória:

GRUPO	1º L P	AÑO	OBRA CONSAGRATORIA ²³⁵	AÑO
Los Beatles	<i>Please, please me</i>	1963	<i>Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band</i>	1967
Los Kinks	<i>The Kinks</i>	1964	<i>The Kinks Are The Village Green Preservation Society</i>	1968
Los Who	<i>My Generation</i>	1965	<i>Tommy</i>	1969

Si los álbumes o discos de larga duración responden al éxito previo de la venta de *singles* o sencillos, este éxito se da de forma muy rápida: de medio año –caso Beatles- hasta casi un año –caso Who. Es para tener en cuenta este dato, pues una de las constantes que permea la vida de los grupos musicales de los años sesenta es la sensación constante de apremio (unos meses sin editar un *single* y el grupo o artista en cuestión se daba por acabado o desaparecido).²³⁶ En ese breve espacio de tiempo (fundamentalmente, comparado con los tiempos más laxos de la industria discográfica actual), si se produce el éxito de ventas de un sencillo, se graba el *long play*. A los Beatles (o a Parlophone, su sello discográfico), llegar a un álbum o *long play* les tomó dos sencillos, “Love me do” y “Please please me”, a los Kinks, tres, y a los Who, también tres:

²³⁵ Sobre la consagración y el canon del rock, cfr. apartado 3.4 El canon de las obras consagradas como **audición estilizada**. El canon es una construcción y puede ser automática o diferida –lo que Schmutz (2005) llamaba consagración retrospectiva, que se aplicaría al caso de *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* de los Kinks.

²³⁶ Conocido es el caso de “arrepentimiento” de George Martin por haber publicado el single “Strawberry Fields Forever/Penny Lane”, por insistencia de Brian Epstein –ante este miedo a quedarse fuera de onda, fuera del mercado discográfico-, dejando ambas canciones fuera del álbum *Sgt Peppers*, del cual fueron parte central de sus sesiones. Esto se debió a que desde el verano de 1966 hasta principios de 1967 los Beatles –además de abandonar el mundo de las giras- no habían sacado ni *single* ni *long play*.

Beatles, Kinks y Who: los sencillos previos a su primer LP:

GRUPO	SENCILLO	FECHA	POSICIÓN LISTA VENTAS ²³⁷
1º single Beatles	“Love me do”	Oct 1962	17
2º single Beatles	“Please, please me”	Ene 1963	2
1º single Kinks	“Long Tall Sally”	Feb 1964	42
2º single Kinks	“You still want me”	Abr 1964	Ninguna
3º single Kinks	“You really got me”	Ago 1964	1
1º single Who	“I can’t explain”	Ene 1965	8
2º single Who	“Anyway anyhow anywhere”	May 1965	10
3º single Who	“My generation”	Oct 1965	2

Con este cuadro podemos ver los sencillos de cada grupo antes de grabar su primer larga duración. En los tres casos el primer álbum surge después de un éxito de ventas en el mercado de *singles*. Curiosamente, en los tres casos, el álbum ve la luz dos meses después del sencillo de éxito. De enero a marzo (1963) en los Beatles, de agosto a octubre (1964) en los Kinks y de octubre a diciembre (1965) en los Who.²³⁸

El paso del *single* al álbum, de este modo, señala, primero, la existencia de un modo establecido de actuación dentro de la industria discográfica, que a su vez incide en la educación auditiva de músicos y audiencias.²³⁹ Las posibilidades de maniobra y creatividad que vienen aparejadas a este formato darán de sí hasta que, en sus pocos años de existencia, el *beat boom* agote dichas posibilidades. Mientras el paradigma o formato de la industria se fundamente en los *singles*, ellos serán la estructura del campo de la música popular y configurarán los procedimientos de los componentes de la

²³⁷ Las listas de éxitos las he recogido tanto del *British Hit Singles. 12th Edition* (O’Brien, 1999), como de *The Complete Chronicle of The Who. 1958-1975. Anyway Anyhow Anywhere* (Neill y Kent, 2007), *The Kinks. All day and of the night. Day-by-day concerts, recordings and broadcasts, 1961-1966* (Hinman, 2004) y *The Complete Beatles Chronicle. The definitive day-by-day guide to The Beatles’ entire career* (Lewisohn, 2010).

²³⁸ En el caso de los Who, como luego podremos ver, hubo un primer intento de producir un *long play*, después de su segundo *single*, “Anyway, anyhow, anywhere” (mayo de 1965), y estaba planeado publicarlo entre junio y julio –casi dos meses desde la publicación de este segundo sencillo–, hasta que finalmente fue pospuesto.

²³⁹ Todos los músicos y aspirantes a serlo, a principios de los años sesenta, quieren lograr un éxito que no es otra cosa que un *single* de éxito en las listas de ventas.

música popular señalados por Edward Kealy (1990): músicos, compositores y arreglistas, tenderán, durante esta etapa, a pensar en éxitos individualizados, y a una carrera musical la pensarán como la sucesión lineal de estos éxitos individualizados en los *singles*; el sistema de promoción y distribución también estará afectado y determinado en gran parte por los *singles*; en cuanto a la tecnología de grabación y reproducción, si bien será –tanto en la etapa que prepondera los *singles* como en la que lo hace con los álbumes- propia del estadio analógico, las relaciones de producción dentro del estudio serán, como las llama Kealy, propias de un modo empresarial.²⁴⁰

En segundo lugar, el paso del *single* al álbum señala el cambio en estas estructuras que denominamos el *habitus* de la producción del rock, cambio en el modo establecido de actuación dentro de la industria discográfica, estableciendo un nuevo paradigma dentro de la música popular, el artístico.

8.2 El caso beatle o la visagra entre la vieja y nueva producción

Los Beatles:

Músico	Nacimiento	Origen	Instrumentos ²⁴¹
Ringo Starr	1940	Liverpool	Batería, percusión
John Lennon	1940	Liverpool	Voz, guitarra, teclados, compositor
Paul McCartney	1942	Liverpool	Voz, bajo, teclados, compositor
George Harrison	1943	Liverpool	Voz y guitarra, compositor

Simon Frith (1980) ha caracterizado la estructura de la industria discográfica pre-beatle de la misma manera que cualquier fábrica o empresa capitalista de la primera

²⁴⁰ Hay que recordar que Kealy (1990) menciona tres formas o modos de colaboración en la producción de un disco: el modo sindicato de artesanos, el modo empresarial (que coincide con el inicio del *beat* boom) y el modo artístico (que coincide con el establecimiento del rock en la segunda mitad de los años sesenta). Cfr. punto 7.6 **Los ingenieros de sonido, o el sonido como objeto manipulable**.

²⁴¹ Solamente detallo aquellos instrumentos más significativos. En el caso de los Beatles, hay infinidad de instrumentos que ellos tocaron en su discografía. El sitar y el melotrón son dos ejemplos entre muchos.

mitad del siglo XX. Como una maquinaria fordista. Eso es precisamente lo que los Beatles se encontraron cuando quisieron comenzar su aventura como *recording artists*. El *A&R man* o productor discográfico es el jefe o director del sello discográfico. En el caso de Parlophone, lo era George Martin. Parlophone era a principios de los años sesenta una subsidiaria de EMI, una de las mayores discográficas británicas, que junto a discográficas como Decca o Pye controlaban el negocio de la industria discográfica en Reino Unido de manera oligopólica. Parlophone había sido la alemana Lindstrom, y ahora, bajo el control de la EMI, se trataba de un sello menor que se dedicaba principalmente a producir discos de humor.²⁴²

El *A&R* decidía qué se grababa, quién lo grababa, dónde se grababa, cómo se grababa, y, por supuesto, cuándo. Eso fue lo que encontraron los Beatles en un primer momento. Martin dispuso las fechas de la audición y de las primeras grabaciones. Él eligió el estudio, seleccionó los ingenieros de sonido necesarios, invitó músicos de sesión, y hasta puso sobre la mesa qué canciones debían grabarse. Hasta entonces la música popular grabada británica funcionaba a una escala menor pero de manera similar a la estadounidense. El modelo *Tin Pan Alley*, con sus editores y compositores, también ocurría en Reino Unido. Denmark Street era la calle londinense de las casas editoriales. Hasta la llegada de los Beatles, aunque con honrosas excepciones –por ejemplo, Cliff Richard–, era bastante inusual que un *recording artist* orientado al mercado adolescente compusiera el material que grababa. El *A&R* era el que buceaba en los despachos de editores y compositores, buscando el material más idóneo para el artista, el sello y la audiencia. La fórmula generadora del disco de música adolescente poco tenía que ver con la música adolescente, era más bien un producto industrial que astutamente imitaba y apenas perceptiblemente alteraba un ápice la fórmula establecida del éxito. No hay

²⁴² Por ejemplo, Peter Sellers o Spike Milligan, pertenecientes al grupo cómico *Goons* (predecesores del humor británico del estilo Monty Python) habían grabado algunos discos con Parlophone.

más que ver la circulación de distintas versiones de un mismo tema, y los muy parecidos temas de un mismo género.²⁴³

*Discografía beatle en el Reino Unido*²⁴⁴

Disco Larga Duración o LP	Fecha	Sello
<i>Please, please me</i>	22-mar-63	Parlophone
<i>With the Beatles</i>	22-nov-63	Parlophone
<i>A hard day's night</i>	10-jul-64	Parlophone
<i>Beatles for sale</i>	04-dic-64	Parlophone
<i>Help</i>	06-ago-65	Parlophone
<i>Rubber Soul</i>	03-dic-65	Parlophone
<i>Revolver</i>	05-ago-66	Parlophone
<i>Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	01-jun-67	Parlophone
<i>Magical Mystery Tour</i> (importado)	27-nov-67	Capitol
<i>The Beatles</i>	22-nov-68	Apple
<i>Yellow submarine</i>	17-ene-69	Apple
<i>Abbey Road</i>	26-sep-69	Apple
<i>Let it be</i>	08-may-70	Apple

De las catorce canciones de *Please, please me*, ocho son composiciones McCartney-Lennon (luego el tándem pasaría a ser Lennon-McCartney), incluyendo las cuatro canciones, los dos lados a y b, de los dos primeros sencillo. Las otras 6 son versiones de otros compositores. Según Phillip Norman (2003:174) la selección de *covers* o versiones incluidas en éste, su primer LP, habría sido sugerida por George Martin el mismo día en que los Beatles se acercaron a Abbey Road a grabar, el 11 de

²⁴³ Por ejemplo, hay canciones de Chuck Berry que eran parte habitual y compartida de los repertorios (en directo y discográfico) de los grupos del *beat boom*, por un lado, y luego hay grupos como los Who o los Troggs que basaron su *sonido* inicial siguiendo la estela de los Kinks y su modelo de canción a la “You really got me”, por el otro (“I can’t explain” y “Wild Thing”, respectivamente).

²⁴⁴ Sobre la discografía: en primer lugar, los singles se encuentran en el apartado “Apéndice”: En segundo lugar, *Magical Mystery Tour*, en el Reino Unido, fue un EP, el *larga duración* homónimo fue un montaje de Capitol, el sello que trabajaba a los Beatles en Estados Unidos. Actualmente el catálogo beatle incorpora la versión norteamericana en un LP definitivo. Este listado excluye *A Collection of Beatles Oldies* (Parlophone, 1966), por tratarse de una recopilación.

febrero de 1963. Martin indicó los temas en función del repertorio que les había observado tocar en *The Cavern*. Atendiendo a las canciones que los Beatles tocaban –y hay registros varios de ello- podremos concluir que la selección de canciones incluidas en su primer disco de larga duración son una constancia del gusto musical propio de los Beatles: principalmente la mezcla entre oscuros rhythm and blues y el pop de los grupos del sello Motown.

8.2.1 La grabación de *Please, please me*

En la sesión del 11 de febrero de 1962 se grabaron diez canciones para el eventual disco de larga duración que, como hemos visto, era el paso natural después de dos sencillos exitosos: cuatro que eran composiciones propias del grupo y las seis que eran números ajenos pero incorporados al directo del grupo. Mientras que las canciones propias requirieron varias tomas para poder captarlas apropiadamente, los temas ajenos se hicieron en pocas tomas, o simplemente en una, como fue el caso de “Boys”, o dos, como “Twist and Shout”. Hay entonces una economía del tiempo y del esfuerzo.²⁴⁵

A diferencia de las prácticas habituales de la industria discográfica especializada en el mercado pop de finales de los 50 y principios de los 60 –en las que los *A&R men* o productores discográficos señalaban las obras que los músicos debían grabar, con todo el complejo proceso de composición, edición y selección del material que esto

²⁴⁵ Mark Lewisohn señala que para dicho 11 de febrero, Martin había reservado dos sesiones del Estudio 2 de EMI en Abbey Road. Una primera sesión de 10 de la mañana a 1 del mediodía, y la segunda, de dos y media de la tarde hasta las cinco y media. Esta segunda sesión se extendió una media hora más, y finalmente se agregó una tercera sesión, de siete y media a once menos cuarto de la noche (Lewisohn, 2010:99). Un total de 585 minutos que rindieron de la siguiente manera: **1ª Sesión** (10.00am-1.00pm): 10 tomas de “There’s a place” (McCartney-Lennon), 9 tomas de “I saw her standing there” (McCartney-Lennon). **2ª Sesión** (2.30-6.00pm): 7 tomas de “A taste of honey” (Scott-Marlow), 8 tomas de “Do you want to know a secret” (McCartney-Lennon), 3 tomas más de “There’s a place” (McCartney-Lennon), 3 tomas más de “I saw her standing there” (McCartney-Lennon), 11 tomas de “Misery” (McCartney-Lennon). **3ª Sesión** (7.30-10.45pm): 13 tomas de “Hold me tight” (McCartney-Lennon), 3 tomas de “Anna” (Alexander), 1 toma de “Boys” (Dixon-Farrell), 4 tomas de “Chains” (Goffin-King), 3 tomas de “Baby it’s you” (David-Williams-Bacharach), 2 tomas de “Twist and shout” (Medley-Russell).

conllevaba-, los Beatles no sólo presentaron su propia obras (ocho canciones, algo bastante improbable en rock'n'roll blanco de aquel entonces, salvo pocas excepciones, como Buddy Holly en Estados Unidos, o Billy Fury en el Reino Unido), sino que las canciones grabadas que no eran suyas tampoco eran material procedente de *Denmark Street*; se trataba en cambio de canciones que gustaban a los Beatles y que pertenecían al lado menos conocido del catálogo de sus artistas contemporáneos favoritos.

Hoy puede parecer increíble no sólo la velocidad con que se grabó *Please, please me*, sino la tecnología utilizada para lograr tal fin. Se usó una tecnología multipista incluso algo atrasada para su momento. George Martin (1979) comenta que cuando se hace cargo de Parlophone en los años cincuenta, llevaban pocos años usando el formato de disco de 12 pulgadas²⁴⁶ –el *long play*–, lo que puede ayudarnos a entender de forma general tanto la predisposición de EMI y Parlophone (esta última como subsidiaria de la primera) hacia la inversión en tecnologías de producción discográfica como la predisposición a emplearla para grabar rock'n'roll.²⁴⁷ También es significativo, dentro de esta sesión apurada, el que no se reparara en detalles tales como el resfriado que castigaba a John Lennon en dicha fecha invernal, y que no se pospusiera entonces la sesión hasta que se encontrara en mejor condición física su garganta.²⁴⁸

²⁴⁶ Cfr. la guerra de los formatos, comentada en el apartado **7.4 La industria musical tras la Gran Depresión o el escenario del rock'n'roll** (el disco de 12 pulgadas, de finales de los años 40, fue una creación de Columbia).

²⁴⁷ Según Martin (1979), a principios de 1963, aunque ya existían en los Estados Unidos máquinas grabadoras de cuatro pistas, los estudios Abbey Road de EMI contaban con un sistema de dos pistas. Jerry Zolten (2009:39), por su parte, señala que EMI sí tenía la capacidad para trabajar con cuatro pistas, pero consideró a los Beatles, firmados por su subsidiario menor Parlophone, no dignos ("lowbrow") de acceso a dicha tecnología. En todo caso, trabajar con dos pistas daba la posibilidad de grabar las canciones en una toma, y usar la pista restante para agregar algún detalle. O, arriesgándose a perder calidad sonora, e inspirados en las técnicas desarrolladas por Les Paul (cfr Waksman, 1999:36-74), se anticipaba la tecnología multipistas sencillamente usando dos máquinas grabadoras: en una primera se grababa una toma de la canción en la cantidad disponible de canales o pistas (en el caso de las primeras grabaciones de los Beatles en Abbey Road, reiteramos, dos canales), y luego volcando en la segunda grabadora esta cinta *master* de la primera más las grabaciones u *overdubbings* eventuales.

²⁴⁸ Aunque si atendemos al calendario de los Beatles en aquel mes de febrero de 1963, veremos que el volumen de trabajo es bastante fuerte: de los 28 días que tuvo febrero ese año, los Beatles descansaron únicamente el domingo 10 de febrero. Quitando la sesión en Abbey Road del lunes 11 y su segunda aparición televisiva el domingo 17, aparición en *Thank Your Lucky Stars* de la cadena ABC, el resto de

Este apuro u organización jerarquizada se puede oír entonces en el disco y en el orden de grabación del mismo. Si volvemos al 11 de febrero y vemos el orden de las sesiones, y si nos fijamos en las canciones que Lennon canta en la última sesión de la tarde-noche, “Anna”, “Baby it’s you” y “Twist and shout”, oiremos con facilidad la voz tomada por el resfrío y cómo en “Twist and shout”, que sería la última del disco, la voz de Lennon termina por romperse.

Este hecho es de suma trascendencia. “Twist and shout” será de las canciones más conocidas de los Beatles,²⁴⁹ y una canción que desde finales de 1962 y hasta la gira americana de 1965 los Beatles incluirán en casi todos sus conciertos. Y la ejecución de Lennon será de las más importantes en la historia vocal del rock; será el carácter desgarrador de la voz rompiéndose en cada verso el que marque un nuevo hito vocal en la historia del rock –en tanto que música blanca-, algo que no ocurría desde los primeros sencillos de Elvis Presley. (Volveremos a esta canción en el punto sobre la voz del rock)

8.2.2 Las versiones (o covers) como afirmación de otredad

Dice Roy Shuker sobre los *covers* o versiones en *Rock Total*, su diccionario de la música popular:

“Las versiones son actuaciones y grabaciones de músicos que no son responsables de la grabación original. Históricamente, éstas a menudo eran «estándares», que fueron la materia prima para los cantantes de gran parte de los años cuarenta y cincuenta. Las

días fueron ocupados por conciertos itinerantes. El 1 y 12 de febrero hicieron doble presentación –con el traslado que ello implica-, y la actuación del 20 de febrero la conjugaron con una presentación en radio en el Playhouse Theatre de Londres, para el programa de la BBC *Parade of the pops*.

²⁴⁹ Además de editarse en el primer long play de los Beatles, en Reino Unido “Twist and shout” fue editada por Parlophone en un EP homónimo (logrando el primer puesto en las listas o charts de EPs). En los Estados Unidos el sello Tollie publicará la versión de los Beatles de “Twist and shout” como sencillo en marzo de 1964 en pleno boom de la beatlemania y llegará al puesto 2 en la lista de la revista *Billboard*.

compañías de discos editaban las versiones de sus artistas de éxitos de sus competidores” (Shuker, 2009:299).

Para comentar las versiones que los Beatles incluirán en su primer *lp*, me gustaría partir del análisis de la naturaleza de las versiones o *covers* en la música popular discográfica que López Cano (2011) lleva a cabo. Siguiendo a Butler²⁵⁰ López Cano señala que hay tres tipos fundamentales de versiones en relación con los vínculos formales que se establecen entre la *canción de base* o *versión de referencia* y la versión actualizada:

“1) la versión que pretende ser lo más parecida a la base o versión de referencia; 2) la que lo transforma en mayor o menor medida, habitualmente para adaptarlo al estilo del cantante o banda que hace la versión y 3) la que manipula tanto la estructura básica de la referencia que la nueva versión pugna por convertirse en un tema independiente o paralelo (...) El primer caso [versión que pretende ser lo más parecida a la base] suele llamarse *réplica*, *imitación*, *copia* (...) reduplicación (...) *ejecución* [rendition] (...) o *cover* y se define por el intento de reproducir una canción lo más parecida a la grabación de referencia (...) También se aplica cuando en una presentación en vivo, una banda pretende recrear un tema propio tal y como suena en su disco” (López Cano, 2011:63).

Las canciones de otros artistas que los Beatles grabarán, se definirán en principio, como dice López Cano, “por el intento de reproducir una canción lo más parecida a la grabación de referencia”, salvo el caso de “A taste of honey”, donde hay una cierta transformación de la versión original con el fin de adaptarla al estilo que desarrollan los Beatles en su ascenso. El efecto de esta adaptación (el punto 2 señalado

²⁵⁰ En Butler, J. (2010) “Oeuvres musicales, reprises et Strange Little Girls” *Volume! La revue des musiques populaires*, Vol. 7 (1): 41-72

por López Cano) lleva a la versión de “A taste of honey” a convertirse en un tema independiente o paralelo (el punto 3).

- **“Anna”**: Compuesta por Arthur Alexander y grabada por él mismo para Dot Records en 1962 (en el mercado norteamericano salió a la venta el 17 de septiembre de 1962).
- **“Chains”**: Compuesta por el matrimonio Gerry Goffin y Carole King (a ellos querían *parecerse* Lennon y McCartney en sus comienzos) y grabada por el trío afroamericano de chicas Las Cookies, y puesta en venta en noviembre de 1962.
- **“Boys”**: Compuesta por Luther Dixon y Wes Farell y grabada por Las Shirelles, Scepter Records la puso en venta en noviembre de 1960 en Estados Unidos como el lado b de “Will you love me tomorrow”. En el reino Unido salió a la venta en 1961.
- **“Baby it’s you”**: También grabada en primera instancia por Las Shirelles en 1961 para Scepter Records, fue compuesta por Mack David, Barney Williams y Burt Bacharach
- **“A taste of honey”**: Compuesta por Bobby Scott y Ric Marlow. En principio una canción instrumental parte de una obra de teatro, los Beatles usaron la versión cantada de Jenny Welch.
- **“Twist and Shout”**: Compuesta por Phil Medley y Bert Russell, antes de los Beatles registra dos versiones. La primera de los Top Notes, en 1961 y producida por Phil Spector, y la segunda, la versión escuchada por los Beatles (y producida por Russell), grabada por los Isley Brothers en 1962.

En estas seis canciones grabadas por los Beatles el 11 de febrero de 1963 podemos apreciar la historia incorporada, la historia del campo de la música pop incorporada a la música que hacen los Beatles. Salvo “A taste of honey”, todas las canciones fueron compuestas por artistas afroamericanos, y luego fueron grabadas por diversos músicos también de origen afroamericano, y firmadas por el sello discográfico Tamla-Motown. La originalidad de esta combinación, como señala Gillet (1996:263),

no es tanto instrumental como vocal: se trata de una derivación de dos estilos estadounidenses que hasta entonces no se habían juntado: el estilo del rock'n'roll duro de cantantes como Little Richard o Larry Williams, por un lado, y, por el otro, el estilo gospel *call-and-response* de los Drifters o *Girl Groups* como las Shirelles o Cookies. De estas seis canciones, tres fueron originalmente grabadas por *Girl Groups* o grupos vocales de chicas negras.

Este dato demuestra la situación musical de la que parte la obra discográfica de los Beatles: no sólo música afroamericana, sino música pop de las *girl groups*, como si retomaran su legado y lo llevaran un paso (o varios) más allá. Hay una perversión en ello, pues como señalan Chapple y Garofalo (1977), y también Wald (2009), la irrupción de los Beatles en el mercado musical estadounidense se tradujo en un descenso en las listas de ventas de los artistas afroamericanos en general y las *girl groups* en particular.²⁵¹ Sin embargo, Chapple y Garofalo (1977:277), comparando a los Beatles con la sensibilidad de su época, descubren que los cuatro de Liverpool son menos sexistas que sus contemporáneos y que buena parte de sus herederos.²⁵²

Por de pronto, se trata de una reapropiación masculina de una sensibilidad femenina: tanto musical, vocal, como afectiva (Ringo Starr cantando *Boys*, conociendo este trasfondo, presagiaría la androginia de Mick Jagger o el posible travestismo de David Bowie). Éste es un punto clave para entender el fenómeno Beatle y su *appeal*. Ellos se están moviendo a un nivel de sensibilidad que se está desarrollando, al otro lado del atlántico, a partir de la musicalidad de los grupos femeninos. ¿Cómo no iban a comprender la sensibilidad musical femenina, sus límites y posibilidades, si hacían esa

²⁵¹ La tesis de Wald es hasta provocativa, señalando que la *British Invasion* provocó una separación de los mercados negros y blancos estadounidenses que habíanse unido en los años cincuenta.

²⁵² Entre los ejemplos que citan, está la letra de la canción con la que se hicieron famosos en EEUU "I want to hold your hand". Precisamente, señalan la frase que dice "dime que me dejarás ser tu hombre", que poco tiene que ver, entre otras, con la canción de las Crystals, escrita por el matrimonio Goffin y King, y grabada en 1962, "He hit me (and it felt like a kiss)" (El me pegó y lo sentí como un beso).

misma música ellos? Marketing aparte –que Brian Epstein supo explotar en un comienzo con cierta destreza- posiblemente la razón de su éxito y aceptación radique en dos puntos.

Primero, que, a diferencia de Jagger o Bowie, las ambigüedades de los Beatles – el mismo caso de Ringo Starr cantando *Boys-*, aunque puedan generar desconcierto, se presentan como inocentes, como oportunidad de aproximarse a los límites de lo que se puede decir y hacer sin intentar provocar una subversión –al menos hasta el verano de 1966 la percepción global de los Beatles y la beatlemania asociará el fenómeno a la juventud, a la adolescencia, a lo *teenager*, a ese sustrato social emergido del calor del hogar de los años cincuenta, de ahí la relativa *comprensión* con que los mayores tomaron el asunto, al tratarse de sus hijos y de su cohorte generacional,²⁵³ es decir, no era percibido como un fenómeno exógeno. En cuanto a la percepción local, británica, como señalaba Gillet, los Beatles eran tomados como una juventud *working class* despreocupada, sin implicación política incómoda y, por lo tanto, accesibles.²⁵⁴

El segundo punto se explicaría por el mismo efecto de seducción que genera esta ambigüedad y que invertiría, al menos en el orden de la percepción y la apreciación, la posición de los Beatles ante sus audiencias. Como comentan Ehrenreich, Hess y Jacobs:

“La androginia de los Beatles era sexy en sí misma (...) La suya era una visión de la sexualidad liberada de la sombra de desigualdad del género porque el grupo parodiaba

²⁵³ *Comprensión* hacia el fenómeno beatle que aumentará, por mera comparación, a medida que los nuevos grupos que aparecen con el *beat boom* intentan explotar una imagen más macarra o transgresora, primero los Rolling Stones, luego los Kinks y por último los Who.

²⁵⁴ “Los Beatles explotaron, sin quererlo, esta imagen de jóvenes de clase obrera. En sus primeros años de fama no hicieron críticas largas y estructuradas acerca de la sociedad establecida, sino que hablaron brevemente, oscuramente, epigramáticamente, con el mismo espíritu con el que escribían sus mejores canciones (...) Donde algunos escritores habían presentado a la juventud de clase obrera enjaulada dentro de un mundo físicamente abrasivo, resentida hacia aquellos que ella creía que habían creado esa situación en la que se hallaban, pero a la vez resignada a su lugar en ese mundo, los Beatles presentaron una juventud de clase obrera libre y despreocupada, alegre de salir, sin miedo de reprender el esnobismo, fácil de acomodarse allí donde se pudiera estar” (Gillet 1996:265).

las distinciones de género que bifurcaban el paisaje norteamericano en un ‘de él’ (*his*) y ‘de ella’ (*hers*)” (Ehrenreich, Hess y Jacobs, 1997:535).

Esta reapropiación de la feminidad de la música de las *girl groups*, reapropiación efectuada desde esta ambigua posición de inocente y sexy *working class*, se basa, a su vez, en una reapropiación más extensa, la de la música afroamericana –esta vez sin distinción de sensibilidades de género o vinculadas al género, o nuestra interpretación de lo que vendría a ser el género. Toda, o casi toda, la música británica que desembocaría en el rock de los años sesenta se basa, de una forma u otra, sobre la música de origen afroamericano: tanto la vertiente jazz del skiffle como el blues que nutre el rhythm and blues.

8.3 El caso kink: una carrera discográfica como desafío a la industria.

Los Kinks:

°Músico	Nacimiento	Origen	Instrumentos
<i>Pete Quaife</i>	1943	Devon	Bajo, coros
<i>Ray Davies</i>	1944	Londres	Guitarra, voz, teclados, compositor
<i>Mick Avory</i>	1944	Surrey	Batería, percusión
<i>Dave Davies</i>	1947	Londres	Guitarra, voz

El caso de los Kinks confirma los puntos principales de la tesis de la fórmula generadora del disco de rock durante la consolidación del *beat boom* de manera bastante similar al caso beatle, aunque con salvedades que ahora atenderemos: la creación de un disco en el seno de la industria, con la historia y capacidades o destrezas adquiridas de los actores individuales, los músicos, los técnicos, los directivos, y con la historia de la tecnología presente, pero también con la breve historia incorporada del *beat boom*.

8.3.1 La fórmula generadora del álbum *The Kinks*

En primer lugar, abundan los *covers* o versiones: ocho canciones de catorce en el primer *LP*. Luego hay que destacar la presencia del *A&R man*, el estadounidense Shel Talmy. Él no sólo será fundamental en la producción del sonido del disco (claro punto de lucha entre los Kinks y la organización del negocio musical), sino que incidirá sobre el punto anterior, el de los *covers* y versiones (veremos luego que Talmy usará la misma estrategia con los Who), al introducir en el listado de canciones del primer *LP* de los Kinks un par de canciones tradicionales *arregladas* por él, de modo que esto le permitiese obtener algún royalty llegado el supuesto caso en que el disco triunfe. Esto también incidirá en el punto siguiente: el acabado estético del disco, su sonido, será hecho con arreglo a los criterios de la industria musical, habrá presencia casi mayoritaria de músicos de sesión que permitan lograr un sonido lo más *musical* posible.²⁵⁵ El interés económico generado por unas ventas altas de su tercer sencillo “You really got me” forzarán la apuesta por un álbum o disco de larga duración.²⁵⁶

A pesar de la aplicación de la fórmula generadora del disco de rock durante la consolidación del *beat boom* o, simplemente, fórmula generadora del disco de pop, se nota la incorporación de la presencia o efecto beatle en el primer álbum de los Kinks, tanto en su sonido como en su presentación. Partiendo del peso sonoro de las guitarras, se percibe el distintivo sonido kink, reconocible en canciones como la rockera “You really got me” –la antonomasia de los riffs *a la* kink, el cual es sin dudas el proseguir

²⁵⁵ *Musical* en un sentido que a principios de los 60 podríamos oponer como tradicional frente a la nueva musicalidad que se está gestando a partir del *beat boom*; en todo caso, un acabado estético que responde al oído social de la música pop de principios de los 60: la influencia del *Schlock Rock* como noción acústico-discográfica.

²⁵⁶ Los dos primeros sencillos no tuvieron mayor repercusión, el segundo incluso no entró en listas de ventas, pero el tercero llegará a lo más alto de las listas británicas en la segunda mitad de 1964.

con ese nuevo peso que tienen sónica, estética y simbólicamente las guitarras, pero llevándolas un paso sonoro más allá- o la melódica “Stop your sobbing” –antesala de la vertiente music hall que explotarán a lo largo de toda su carrera. En cuanto a la imagen que proyecta el disco, en la tapa vemos a los Kinks vestidos con chaqueta de caza, todos conjuntados al mejor estilo *clean-cut*, imagen recurrente del *beat boom*: un grupo de jóvenes apuestos y, lo que diríamos hoy, emperifollados.²⁵⁷

Ahora bien, comparando cualquier álbum debut de la primera mitad de la década de los sesenta, ninguno es tan ajustado como el *Please, please me* de los Beatles, llevado a cabo en un solo día (descontando, como hemos visto, las sesiones de los dos discos *sencillos* que lo precedieron y los cuales fueron incluidos en el álbum). De todas las prácticas de la industria discográfica que a partir de la consolidación de la fórmula generadora del disco de rock se considerarían abusivas y en contra del sentido artístico del disco –entre las que habría que destacar la actitud de la industria hacia el rock y sus músicos- los Kinks, un año después de *Please, please me*, se beneficiaron al menos de una cosa: sabiendo, después de los Beatles, del potencial alcance de esta música entre los jóvenes y el mercado de consumo que constituyen, los directivos de Pye y en particular Shel Talmy se asegurarán de cubrir un mínimo de calidad, aunque ello represente traer músicos de sesión. Esto último también puede verse en la estela del “Schlock Rock” (Chapple y Garofalo, 1977) o la segunda etapa del rock, el “rock and roll” de 1959 a 1963 (Gillet, 1996), en la que la industria descaféina o lima las asperezas del producto, homogeneizando el sonido en el caso británico –pues en el americano de finales de los 50, la cooptación del rock por la industria se traduce en el fenómeno *cover*, Pat Boone como ejemplo, que, además de practicar un atemperamiento o

²⁵⁷ Lo cierto es que el *look* de los Kinks en la tapa es curioso. Vestidos con chaquetas de caza (de la caza del zorro), se asemejan simbólicamente y estéticamente, trasladándonos al caso español, al vestuario cañí de los Locomía, en tanto representación blasfema de lo nacional. Recordemos que Locomía fue un grupo vocal español de los ochenta y noventa, cuyos integrantes iban vestidos como toreros. Los Kinks vestirían cañí a la británica, podríamos arriesgar, por lo tanto.

moderación musical, provocan una *desnegrización* del rock'n'roll para las audiencias blancas.²⁵⁸

8.3.2 *Las sesiones de The Kinks*

La llegada de Mick Avory a la batería del grupo se produjo al poco de adoptar el nombre de Kinks y al poco de firmar el contrato de grabación con Pye. Ello hizo que en las primeras sesiones los Kinks grabaran con Bobby Graham –músico de sesión- a la batería.

En la sesión del lunes 20 de enero de 1964, se grabó el material previo de los sencillos. “I took my baby home”: compuesta por Ray Davies y grabada aparentemente el 20 de enero de 1964 en la misma sesión que se grabó “Long Tall Sally”²⁵⁹ (Hinman, 2004:20-21). “I took my baby home”, antes de llegar al *LP*, fue utilizada como lado b para el primer sencillo del grupo (“Long Tall Sally”/ “I took my baby home”, Pye 7 de febrero de 1964). En dicha sesión también se grabaron los temas que conformarían el segundo sencillo del grupo, “You still want me”/“You do something to me”, Pye 17 de abril de 1964, siendo ambas composiciones de Ray Davies. De estos dos sencillos, sólo alcanzaría la lista de ventas el primero, un muy modesto lugar número 42.

En la sesión del domingo 12 de julio de 1964, se grabó *el* sencillo: “You really got me”, la gran canción kink y por la cual serán recordados –y deberían serlo. “You really got me” se grabó después de un intento previo, y tras una larga disputa por

²⁵⁸ Esta descafeinización del rock, en el caso británico, es constatable con las imágenes de los Beatles antes y después de la aparición de Brian Epstein en su camino. Cfr. las fotos de los Beatles del *retrete* con la de los Beatles *civilizados* en el punto **5.2.1 El ascenso desde el retrete, o los orígenes desde lo bajo**.

²⁵⁹ Sobre “Long Tall Sally”: Una versión diferente a la de Little Richard, su autor, y una versión diferente a la que los Beatles grabarían medio año después. Hecho curioso, pues mientras la versión beatle se asemeja mucho a la original, la versión de los Kinks está trabajada al estilo *merseybeat*. De hecho pervive una filmación primitiva –de Granada Television- de los Kinks tocando “Long Tall Sally” en el Cavern Club de Mathew Street, Liverpool.

seleccionar el material que Pye editaría como tercer sencillo del grupo.²⁶⁰ Una vez a la venta, “You really got me” será el primer número 1 de los Kinks en el Reino Unido, y uno de los sencillos más innovadores de toda la década: la estructura armónica –un riff en quintas y de dos acordes (fa-sol, sol, fa-sol)- se repite, escalando un tono primero (la-si), y dos tonos y medio en el estribillo (do-re) (una variación simple, pero original, de la progresión de acordes I-IV-V). La simpleza armónica se conjuga con un ritmo 4x4 plano y con el sonido distorsionado del amplificador de la guitarra de Dave Davies.

A pesar de las facilidades técnicas del estudio IBC (Independent Broadcasting Company), el más moderno y mejor equipado de Londres en aquel momento, Ray Davies desestima grabar la canción en 4 pistas²⁶¹ (como habría sido el primer intento de grabación de “You really got me” y que a Davies no satisfizo). Es interesante e importante este momento, pues la decisión técnica de grabar el *backing track* (la instrumentalización sin las voces) en una sola toma y en un solo canal respondía al deseo de capturar un tipo de sonido que el preciosismo pop de la industria en general, y del productor Shel Talmy en particular, no permitía.

Esta canción, atendiendo al trasfondo de su producción, representa ese punto de inflexión que ocurre en la industria discográfica como efecto del *beat boom*: entremezcla viejos y nuevos elementos de fórmula generadora del disco de rock:

“You Really Got Me” y la fórmula generadora puesta en cuestión:

Viejos elementos presentes	Nuevos elementos presentes
Músicos de sesión: Bobby Graham en batería, Arthur Greensdale en piano, y un guitarrista rítmico del que no hay datos.	Composición propia: tema de Ray Davies, y editor Edward Kassner Music Co Ltd.

²⁶⁰ El segundo sencillo, compuesto en ambas caras por Ray Davies no había entrado en listas de ventas, y eso ejercía presión sobre la intención del músico de transformar esta canción en el siguiente sencillo.

²⁶¹ Los Beatles comenzaron a usar 4 pistas o canales (*tracks*) a partir de “I want to hold, your hand” (noviembre 1963), y siguieron trabajando en cuatro canales hasta el *Sgt. Pepper’s* (1967) incluido.

Equipos de grabación sencillos: a pesar de contar con 4 pistas en IBC Studios, utilización de la maquinaria más sencilla (y tal vez barata) de una sola pista	Experimentación sónica: distorsión de la guitarra lograda por la mutilación del cono del amplificador. Este sonido había sido descubierto por Dave Davies jugando con la amplificación de la guitarra en su casa paterna.
	Decisión interna sobre acabado final: así como Davies prefirió el uso de maquinaria sencilla, también forzó a Pye a grabar la canción de nuevo, y luego eligió qué versión de las dos existentes sacar al mercado (la segunda)

Como muestra el cuadro de resumen, la fórmula generadora de la grabación de “You really got me” es contradictoria en sí: el peso del productor discográfico le permite elegir músicos de sesión para crear un sonido que se ajuste a las convenciones sonoras del pop, pero a la vez los Kinks –que no son más que unos imberbes, recuérdese- echan un pulso para hacer algo bastante improbable en el caso de los Beatles y sus primeros discos: forzar una sesión de grabación más con el mero fin de lograr un sonido que se adecue a las consideraciones del compositor. “Tan pronto como escuché la toma [de la primera versión de la canción] al final de la sesión, supe que algo iba mal con la grabación. Había eco por todos lados y mi voz sonaba distorsionada” (Ray Davies, 2007:147). Aunque amenazaron con echarles del sello discográfico, la cabezonería de Davies –que a lo largo de su carrera estará tan presente- logró que uno de sus managers, Larry Page, encontrara la manera de arreglar una sesión de grabación más para “You really got me”. Esto es sobresaliente, pues a sus espaldas no llevaban más que dos sencillos poco exitosos, y por lo tanto carecían de cualquier tipo de reconocimiento o favor por parte de la discográfica.²⁶²

²⁶² En el caso de los Beatles, según comentan en el film documental *The Beatles: Anthology* (1995), después de que su primer sencillo, “Love me do”, alcanzara un meritorio puesto número 17 en las listas de ventas, comenzaron a tratarlos desde la discográfica con algo de respeto. Pero aún así, mantener un pulso sobre una decisión técnica al estilo Ray Davies, habría sido impensable.

La sesión del martes 18 de agosto de 1964 fue la primera sesión que los Kinks, a instancias de Shel Talmy, dedican a la grabación de lo que ha de convertirse en su primer *larga duración*. Cuatro canciones de esta sesión acabarían en dicho disco. No son composiciones propias, pero antes de tener que hacer versiones elegidas por el *A&R man* –como fue el caso de “Long Tall Sally”–, son canciones elegidas por Ray Davies (Hinman, 2004:32).

- **“Beautiful Delilah”**: Compuesta por Chuck Berry –Charles Edward Anderson “Chuck” Berry, nacido en St. Louis, Missouri- y grabada y editada como *single* en 1958 para Chess Records, llegó al puesto 81 en *Billboard Hot 100*.
- **“Cadillac”**: Compuesta y grabada por Ellas McDaniel, más conocido como Bo Diddley –nacido en McComb, Mississippi-. El sello Checker la editó en 1960 como parte del álbum “Bo Diddley is a Gunslinger”.
- **“Too much monkey business”**: Escrita y grabada por Chuck Berry, *single* de septiembre de 1956 para Chess Records. Llegó al #4 en *Billboard R&B*
- **“Got love if you want it”**: Escrita y grabada por Slim Harpo –nacido James Moore, en Louisiana- para el sello Excello en 1957. Se trató del lado b del *single* “I’m a King Bee”.

En la sesión del 25 de agosto, aún cortos de material original propio, se grabaron al menos cuatro versiones, así como también se grabó el *backing track* de “Tired of waiting for you”. Se le desestimó en su momento como material para el primer álbum y se pospuso hasta que el 15 de enero de 1965 vería la luz como el quinto sencillo Kink (“Tired of waiting for you”/“Come on now”), y como tal llegaría al número 1 de las listas británicas. Aparte de esto, entonces, ese día se trabajó con:

- **“I’m a lover not a fighter”**: Escrita por el productor discográfico J. D. “Jay” Miller (quien produjo el *single* de Slim Harpo “I’m a King Bee”/“Got love if

you want it”), fue grabada por Lazy Lester –Louisiana- y editada como single en 1958 para el sello Excello.

- **“Long tall shorty”**: Escrita por Herb Abramson y Don Covay, fue grabada en primera instancia por Tommy Tucker en 1964 para el sello Checker.
- **“Bald headed woman” y “I’ve been driving on bald mountain”**: Estas dos canciones figuran acreditadas como canciones tradicionales arregladas por Shel Talmy. Se trata de un recurso económico muy sencillo: un caso muy repetido en diversos campos de producción cultural: el productor o editor, aparte de cobrar por su trabajo, cobra al artista que produce o edita. Así como algunas casas editoriales piden dinero a los escritores para editarles sus libros, Shel Talmy como productor “cuela” una canción suya en el disco de un grupo que él produce. Si bien no es un cobrar directamente al artista, en la medida en que el disco se venda, Talmy se asegura una porción de *royalties*.

En estas dos sesiones del 18 y 24 de agosto de 1964, los Kinks graban el material ajeno (no compuesto por ellos) para su primer LP. Quitando las canciones de Talmy, el resto son canciones de Rhythm and Blues grabadas por músicos afroamericanos (y compuestas en su mayoría por ellos mismos).

8.3.3 Los viejos elementos de la fórmula generadora: Músicos de sesión

Debemos señalar un apunte más sobre la producción fordista discográfica a principios de los años sesenta. En las primeras grabaciones de los Kinks participaron varios músicos de sesión. La más sobresaliente es la presencia de Bobby Graham en la batería. Tanto por la cantidad de grabaciones en las que participa como por el sonido distintivo que le otorga al trabajo conjunto del grupo. Mick Avory fue el último

integrante de la formación en sumarse al grupo. El grupo ya tenía un número significativo de representantes y promotores²⁶³ trabajando para ellos cuando Mick Avory ocupó su lugar en la batería. Hasta entonces alguien hubo de ocupar ese sitio, y en los discos fue Bobby Graham. Cuando Avory se suma, Graham seguirá participando en las grabaciones del grupo durante varias sesiones a lo largo de casi un año, mientras Avory sólo participará en los directos y participaciones televisivas hasta consolidarse como el batería y tener la oportunidad de encargarse de su grabación ya de forma continua.

Siguiendo a Hinman (2004) podemos apreciar que Graham se empleará en la batería en casi todo el primer álbum y en los primeros singles.²⁶⁴ Más músicos participarán en estas primeras sesiones de grabación de los Kinks, aunque ninguno con tanta presencia como Graham. Sin embargo en el primer *LP* participarán músicos de sesión que luego tendrán carrera profesional como estrellas del rock en la segunda mitad de los 60 y gran parte de los 70: Jimmy Page a la guitarra (luego en los Yardbirds o Led Zeppelin) y Jon Lord en teclados (luego en Deep Purple).

La figura de los músicos de sesión nos sirve para comprender la posición subordinada de los músicos respecto a la industria. Tanto si son una cara bonita que hay que musicalizar, como si se trata de un músico al que se contrata para musicalizar dicha cara bonita, a principios de los sesenta la industria musical se maneja en unos

²⁶³ Grenville Collins y Robert Wace eran dos amigos provenientes de *Public Schools* (las escuelas británicas –pese a la resonancia de su nombre– privadas y altamente elitistas) que en un principio (1963) buscaban un grupo para que Robert Wace cantara. Durante un breve periodo de tiempo Robert Wace fue el cantante de los Boll-Weevils, que así se llamaban los Kinks por aquel entonces (Robert Wace & The Boll-Weevils). Pero luego también estará Arthur Howes, agente de conciertos, de los más importantes del Reino Unido y el *beat boom*, que también formará parte de la cúpula directiva del grupo desde finales de 1963, y finalmente estará Larry Page, otrora músico que habrá participado de la primera ola rocanrolera del país a finales de los 50, y que será, gracias a sus contactos, el enlace entre los Kinks y el editor Eddie Kassner y el *A&R man* Shel Talmy, con quien conseguirán su primer contrato discográfico para Pye.

²⁶⁴ “Long Tall Sally”, “I took my baby home”, “You still want me”, “You do something to me”, “You really got me” (Avory, ya presente en el grupo, participará en esta grabación tocando una pandereta o *tambourine*), “It’s alright”, “Beautiful Delilah”, “Got love if you want it”, “So Mystifying”, “Just can’t go to sleep”, “I’m a lover not a fighter”, “Bald headed woman”, “Revenge”, “All day and all of the night” y “Tired of waitnig for you”.

parámetros que, desde la visión romántica del discurso legitimador del rock, evidencian la artificialidad creativa del mundo del pop.

8.3.4 *La progresión discográfica de los Kinks como insumisión y objetivación de la industria: primera etapa 1964-1966, extroversión y equidad grupal.*

El Segundo disco de larga duración de los Kinks apareció tan solo cinco meses después del primero y se llamó *Kinda Kinks*. Las condiciones de grabación no fueron mejores que las del disco anterior. Sin embargo la posición de Ray Davies como compositor –sobre todo a raíz de los éxitos conseguidos con los sencillos “You really got me” (agosto 1964), “All day and all of the night” (octubre 1964) y “Tired of waiting” (enero 1965)- se asienta: de los doce temas del disco, diez son créditos suyos. Musicalmente, aunque el sonido es más pobre que el disco anterior, debido a las prisas de la grabación, sin embargo es más cercano, estética y éticamente, al rock: todos los miembros del grupo graban sus instrumentos y esta vez no hay músicos de sesión. En este sentido, este sonido ético y estéticamente genuino resulta ser inversamente proporcional a la pericia de los músicos de sesión, o, como señala Peter Wicke,

“El rock no sólo afectó el proceso de la actuación musical y sus fundamentos estéticos, sino la imagen propia del músico. El rock fue quien abrió las puertas de los estudios de grabación a músicos amateurs. El profesionalismo especializado del viejo estilo, la rutina de compositores y arreglistas, y músicos entrenados en la lectura de música escrita, no se ajustó a las nuevas condiciones, mientras que los músicos amateurs se acomodaron más rápida y sencillamente” (Wicke, 1990:22).

Las presiones del sello discográfico hacen que salvo algunas canciones pertenecientes a sencillos del momento o alguna grabación pendiente, como “Tired of waiting for you”, “Don’t ever change”, “Come on now” y “Something better beginning”, el resto de canciones se grabaran en tres días, entre el 15 y el 17 de febrero de 1965 al volver de una gira por Australia. Lo que demuestra que, a pesar de haber llegado en dos ocasiones y media al número uno en ventas de sencillos, los Kinks siguen siendo tratados como un empleado más dentro del sello discográfico.

The kink kontroversy, su tercer álbum, vio la luz a finales de 1965 y es contemporáneo del beatle *Rubber Soul*. Salvo el primer tema, “Milk cow blues”, todas las canciones son composición de Ray Davies. Éste es el primer disco posterior a la primera gira por Estados Unidos. Primera y última hasta 1969: debido a la poca experiencia de los representantes de los Kinks y el interés único y abusivo de Pye Records en vender discos, se dejó la carretera como forma de vida abandonada a la suerte y desorganización. Los Kinks se tuvieron que arreglar en Estados Unidos como pudieron: no viajaron con ellos sus managers habituales. Los acompañó Larry Page únicamente, y en algún momento los dejó solos con Sam Curtis, manager de gira. Sin tener claro (Davies, 2005:68) si se debió a algún mal comportamiento -los Kinks se solían pelear entre ellos indistintamente sobre el escenario o fuera de él- o a algún trapicheo de su *management*, fueron prohibidos por petición de la AFM²⁶⁵ en Estados Unidos desde 1965 hasta 1969, es decir, no se les permitió ir a trabajar y tocar a América durante cuatro años.

Dos meses antes de salir a la venta su cuarto álbum de estudio, *Face to face* (diciembre de 1966), Pye Records, el sello discográfico con que trabajan los Kinks saca a la venta, a través del sello Marble Arch Records, un disco recopilatorio con material

²⁶⁵ La AFM es la *American Federation of Musicians*. Según Doug Hinman, tras recibir quejas de algunos promotores de conciertos, la AFM habría solicitado a las autoridades que se denegase un nuevo visado de trabajo a los Kinks en suelo estadounidense (Hinman, 2004:60).

perteneciente a sencillos y a un EP. Desde el punto de vista del grupo, y con la perspectiva del paso de los años, no podemos dejar de concluir que la estrategia de la discográfica no puede ser más abusiva y ramplona: ante el emergente peso de ventas que producen los discos de larga duración -recordemos que en 1968 finalmente el volumen de ventas de discos de larga duración supera al volumen de ventas de los discos sencillos- y desde una mentalidad empresarial básica, se saca a la venta, independientemente de los sentidos otorgados por los propios músicos a sus obras, todo cuanto se pueda vender. Pensemos que con el recopilatorio y el cuarto disco de estudio tenemos cinco discos de larga duración pertenecientes a un mismo artista, cinco discos de larga duración arrojados al mercado en un periodo de tiempo de dos años y medio (desde mediados de 1964 hasta finales de 1966)²⁶⁶. Y que la dedicación que Pye Records permite a los Kinks hacia sus discos es casi mínima: grabando en dos o tres días, apenas llegados de alguna gira mundial, la mayor cantidad de canciones a fin de sacar algo nuevo a la venta. Sin embargo, el desaguizado ocurrido en Estados Unidos, debido al poco interés de la dirección artística de Pye Records y debido a la completa inexperiencia de los managers del grupo, redireccionó la obra discográfica de los Kinks.

8.3.4.1 Segunda etapa 1966-1969: intromisión y liderazgo de Ray Davies

A partir del *Face to face* (octubre de 1966), el trabajo relajado en el estudio se hizo cada vez más posible. Y coincidiendo con la avocación de los Beatles hacia sus discos de larga duración, Ray Davies se convirtió en una de las personalidades discográficas más notables del panorama musical británico. *Face to face*, en este sentido, disco que contiene exclusivamente composiciones de Ray Davies, abre la nueva

²⁶⁶ A los que habría que sumarle, para el mismo periodo de tiempo, uno 12 *singles* más 4 *EPs*.

dirección en el sonido de los Kinks: de los riffs planos y distorsionados de sus primeras canciones (“You really got me”, “All of the day and all of the night”, o “Till the end of the day”) al sonido kink melódico más puro de “Most exclusive residence for sale”, “Fancy”, “Little miss queen of darkness” o “Sunny afternoon”.²⁶⁷ Este disco también marca el comienzo de la experimentación dentro del sonido de los Kinks.²⁶⁸

La actitud relajada de “Sunny afternoon”, si la comparamos con la presión discográfica y psicológica a la que estaba sometido Ray Davies como compositor y cabeza cada vez más visible del grupo, se nos aparece como un *valium musical*, un momento de detener el mundo, dejarlo seguir su curso y apearse a un costado del camino disfrutando del mero hecho de estar vivo.²⁶⁹

Comparada esta segunda etapa discográfica con la primera, una de las grandes diferencias que se pueden señalar es de algún modo la victoria –en la física interior del grupo- de Ray Davies sobre su hermano Dave: si los Kinks se caracterizaron por su sonido áspero de guitarra distorsionada y las incursiones sónicas que colocan a Dave Davies al mismo nivel que guitarristas innovadores como Pete Townshend o Jeff Beck, la introspección que sufre el sonido de estudio de los Kinks señala el camino de Ray Davies. Y será desde esta introspección que los Kinks reflejarán y a la vez refractarán como pocos el espíritu de su momento, comentando el cambio de las nuevas

²⁶⁷ El vaudeville y el music hall de la infancia de la familia Davies emergen en un sonido extremadamente británico como respuesta a lo que podríamos llamar aislamiento del mercado americano, así mismo, desde “Well respected man” (presente en un EP de septiembre de 1965) o “Dedicated follower of fashion” (single de febrero de 1966) a ese sonido se va uniendo una poética irreverente que habla con directa franqueza de la realidad de las nuevas generaciones –“Well respected man” habla de la doble moral de la burguesía inglesa; mientras que “Dedicated follower of fashion” se ríe de Carnaby Street y sus acólitos emperifollados- así como también señalan acusatoriamente a la industria discográfica: “Session man” es quizá la primera mención a los músicos de estudio dentro de un disco de rock, y por lo tanto, a la industria discográfica (*He never will forget at all the day he played at the Albert Hall*, “Nunca olvidará el día en que tocó en el Albert Hall”).

²⁶⁸ Aunque luego Ray Davies *pase* de la psicodelia, dentro del disco se palpa la experimentación en el sonido poco pop de “Rainy day in June”, por ejemplo, con sus truenos y desgana vocalizada en los floridos versos de Ray Davies, o en la sección instrumental, algo jazzera y vaga, de “Little miss queen of darkness”.

²⁶⁹ La canción habla del cobrador de impuestos llevándose hasta el yate del narrador, de su chica huyendo de casa con su coche, acusándolo de malos tratos, pero él tomándose todo con calma, bebiéndose una cerveza en un soleado y perezoso atardecer.

generaciones, la psicodelia, la melancolía del Imperio Británico desaparecido, o el afán de lucro de la misma industria discográfica.

En 1967 aparece el *Sgt Pepper's* de los Beatles y la psicodelia -el consumo vicario y experimental de LSD en el underground londinense y los hippies de Haight Ashbury en el San Francisco de 1965 y 1966- se convierte en moda universal. De los provenientes de Cambridge, Pink Floyd, a los californianos Jefferson Aiplane o Doors aparece toda una nueva escena psicodélica. Jimi Hendrix, los Who e incluso los Rolling Stones se acomodan bajo el ala de la psicodelia. La respuesta de los Kinks a la psicodelia, sin embargo, fue, a pesar de las veleidades experimentales expresadas en *Face to face*, a contra corriente: en septiembre de 1967 ve la luz *Something else by the Kinks*, un trabajo relajado que se tomó su tiempo en aparecer -si lo comparamos con las sesiones ultra rápidas de los dos primeros discos de larga duración. Este disco es el escenario de la lucha por conseguir un lugar desde el que trabajar. A mediados de 1967 Ray Davies comienza a producir las grabaciones de los Kinks, desplazando a Shel Talmy, siendo ésta la última vez que trabajaría con el grupo. El sonido de los Kinks ingresa en un limbo que pasaría desapercibido hasta el revival del *brit pop* a finales de los años setenta.²⁷⁰

Frente a la industria discográfica y la progresión de la música a finales de los sesenta, los Kinks habíanse metido en un callejón sin salida. Abandonaron el sonido clásico del rock, y, como los Beatles, se dedicaron a experimentar, jugar y desarrollar un sonido identificable consigo mismo. A partir de este momento, en el que finalmente Ray Davies experimenta una serena libertad dentro del estudio de grabación y se transforma

²⁷⁰ *Something else by the Kinks* se trata de un disco con un sonido difícil de ubicar, con canciones que pasan de la bossa nova -“No return”- al swing -“End of the season”-, y de la experimentación sónica -“Lazy old sun”- a las marchas militares -“Tin soldier man”. Sus letras celebran las fiestas gays -“David Watts”-, los cigarros -“Harry Rag”-, el circo -“Death of a clown”- y la misma Londres -“Waterloo sunset”. En vez de ser la psicodelia el espíritu que coordine todas estas canciones en el álbum, es el ánimo nostálgico de Ray Davies quien lo hace.

en su propio productor, logra crear una serie de álbumes que concentran un sentido objetivador de aquello a lo que hacen referencia: a partir de 1968 y del *The Kinks are the Village Green Preservation Society* (de noviembre de 1968 y sobre el que tendremos ocasión de volver con detenimiento en el punto 9.2) los Kinks y particularmente Ray Davies ingresan en el mundo de los discos conceptuales. A lo largo de sus surcos, el disco logra el punto más álgido en la emotividad musical de los Kinks, celebrando el pasado y las pequeñas cosas que el tiempo se lleva, desde el pueblo campo adentro que el turismo redescubre –“Village Green”- hasta la última locomotora a vapor de Inglaterra –“The last of the steam powered trains”-. El disco, a pesar de su eclecticismo sonoro y de los temas abarcados, suena contundentemente homogéneo en su espíritu o sentido global. Recupera el sonido kink original de la guitarra pesada y distorsionada de su primera época -la terriblemente oscura “Wicked Annabella”-, tiene las melodías alegres e invasivas clásicas de Ray Davies –“Starstruck”- y se permiten orientalismos con “Monica”. El sentido global del disco lo da ese algo más que produce la sumatoria de “Village Green Preservation Society” con su fervor sentimental por el pasado, “Do you remember Walter”, canción en la perspectiva de “Well respected man” que sitúa a la juventud de posguerra frente a su propia adultez.²⁷¹ “Picture book, Johnny Thunder” o “Big Sky” podrían entenderse como unos de los clásicos más importantes -aunque hayan pasado desapercibidos- del rock británico. Como reconoce Ray Davies, el álbum “fue la culminación de todos esos años estando prohibidos en América. Quería hacer algo inglés” (citado en Baxter-Moore, 2006).

²⁷¹ *Walter, you are just an echo of a world I knew so long ago/ If you saw me now you wouldn't even know my name./ I bet you're fat and married and you're always home in bed by half-past eight. / And if I talked about the old times you'd get bored and you'll have nothing more to say:* “Walter, eres sólo un eco de aquel mundo que conocí tanto tiempo atrás/ Si me vieras ahora ni recordarías mi nombre/. Apuesto a que estás gordo y casado, y que a las ocho y media estás en la cama en tu casa/ Y si te hablara de los viejos tiempos te aburrirías y no tendrías nada que decir”.

El séptimo disco de larga duración de los Kinks fue *Arthur (or the decline and fall of The British Empire)* y vio la luz en octubre de 1969. Si en el 1967 de *Sgt Pepper's* los Kinks esquivaban la psicodelia con *Something else*, y si en el 1968 contracultural los Kinks evocaban pastoralmente, en el sentido que da Kraus (2006), la vieja campiña inglesa preindustrial, en el 1969 de los hippies y fin de década los Kinks se mantendrían fieles a su exilio de la nueva escena musical, los Estados Unidos. En el último año de su reclusión, la situación de los Kinks dentro del campo del rock se había escorado. Si bien entre 1964 y 1967 el campo del rock se constituye en las islas británicas, a partir de la retirada de los Beatles de la escena de conciertos y su avocación al estudio de grabación, los músicos norteamericanos desarrollan casi todas las nuevas progresiones, con múltiples escenas desde la costa este hasta California. El *Monterey Pop Festival* (1967) es el canto de cisne de la invasión británica. El no poder hacer giras y el no poder participar en ninguna de las nuevas escenas americanas surgidas en torno al folk en la costa este y en torno a la psicodelia en California devino un obstáculo en lo que fue la progresión natural en el resto de grupos ingleses: los Rolling Stones, los Who, Cream, los Animals y Eric Burdon, incluso Jimi Hendrix, hicieron ventaja económica y simbólica en el gran mercado, los Estados Unidos. Los Kinks nunca llegaron a ser parte del cogollito²⁷² de la escena londinense, y la inmensa popularidad lograda en 1965 en Estados Unidos se tornó un olvido casi total de su existencia a partir de que no pudieron tocar allí para promover sus discos.

Arthur (or the decline and fall of The British Empire) evoca la queja que toda la generación de posguerra oyó de sus padres y abuelos: la pérdida del imperio. *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* fue el punto más álgido de ese viaje interior que realiza la discografía de los Kinks, tanto en su sensibilidad como en su

²⁷² En el sentido proustiano del *cogollito* de los Verdurin, su grupito selecto de gente al que el Sr. Swann intenta acceder para poder seducir a Odette.

sonido. En *Arthur*, a pesar de ser una continuación de la idea o noción de experimentación con la conceptualización emotiva del disco como obra de su predecesor, el sonido vuelve a endurecerse, vuelve a equilibrarse entre la sensibilidad de Ray Davies y el sonido áspero de Dave Davies, presintiendo el giro que provocará la vuelta a Estados Unidos, que mezclaría con resultados dispares ambas sensibilidades a lo largo de su discografía en los años setenta. El disco abre con “Victoria”, una oda a la reina del imperio, una oda a la commonwealth que comienza como un rock’n’roll de doce compases, y que tiene su punto alto en el estribillo que simplemente canta “Victoria”. La canción también incluye una sátira u homenaje a “Land of hope and glory” (“Land of hope and gloria, land of my Victoria”). En “Yes sir, no sir” los Kinks ponen de manifiesto casi mejor que nadie la separación entre generaciones: los Beatles en su película *Qué noche la de aquel día* (*A hard day’s night*) discuten con un hombre mayor quien les dice, como forma de regañarlos: “jovencitos, yo peleé en la guerra”, o los Who, en “My generation” simplemente afirman, “espero morir antes de ser viejos”, pero Ray Davies canta:

“No importa quién eres/ ahí estás y estás ahí/ todo está en su lugar/ la autoridad se debe mantener/ y entonces sabemos exactamente dónde estamos/ déjalos sentirse importante para la causa/ pero déjales saber que pelean por sus hogares/ sólo estate seguro de que contribuyan con todo/ dale a la escoria un arma y haz pelear al desgraciado/ asegúrate de fusilar a los que desertan/ y si se muere envíale una medalla a su mujer”

Eso que Pete Townshend en reiteradas entrevistas repite, que su generación no quiso ser parte del mundo de los adultos, el mundo de las guerras y las fábricas, aquí Ray Davies lo trata con la cruel naturalidad de los niños, riéndose y mofándose de los

fundamentos morales del ser británico. En “Mr. Churchill says” se vuelve a las penurias de la guerra, y con sirenas de fondo, emulando los bombardeos sobre las ciudades: “¿Has oído a ese avión sobrevolar? Hay una casa en llamas y alguien yace muerto”.

8.3.4.2 Tercera etapa: 1970 y el año de la objetivación discográfica de la industria

En noviembre de 1970 los Kinks sacaron su octavo larga duración de estudio para Pye Records, *Lola versus Powerman and the Moneygoround*. Muchos años y muchos discos con Pye Records dieron su fruto: los músicos, en este caso los Kinks, y principalmente Ray Davies, ejecutan su cansancio y rechazo a un modelo de negocio que sigue beneficiándose de los músicos, no necesariamente junto a ellos. De todos los discos sacados hasta ese momento, en ninguno otro Ray Davies objetiva con tanta claridad su posición en el espacio de la industria musical. En *Village Green...* Davies objetiva un estado emocional y un pasado ideal, la evocación y la campaña inglesa. En *Arthur* los Kinks objetivan el dolor de un país por la pérdida del imperio como status mundial. Pero en *Lola* los Kinks objetivan el estado de la industria discográfica y también su propia situación de subordinación dentro de ella. “Denmark Street” es una caricatura de la predación de la industria, el editor que encuentra al músico para hacer su negocio, diciendo: “odio tu música, y tu pelo está muy largo, pero te firmaré [un contrato], porque odio equivocarme”. Así mismo “Top of the pops” es una parodia en clave rock kink del estrellato musical, un viaje del puesto 25 en los *charts* al número uno, pasando por la BBC, los premios de la NME (New Musical Express, revista especializada en música pop en Inglaterra), la Melody Maker preguntando por sus creencias religiosas y hasta una invitación a comer y charlar con una reina destacada. “The Moneygoround” es la descripción dolorosa en clave vaudevilliana del productor

cultural que se aliena de los márgenes de ganancia que produce: "Robert [Wace, uno de sus managers] debe la mitad a Greenville [Collins, otro de sus managers], que a su turno le da la mitad a Larry [Page, otro manager], que adora mis instrumentos, así que le da la mitad a un editor extranjero, que toma la mitad de ese dinero ganado en una tierra lejana, se lo devuelve a Larry y yo termino con la mitad de vaya a saber uno qué". A lo largo del disco Ray Davies va dando voz a esa explotación que la industria musical lleva haciendo de los músicos desde el origen del beat boom en Inglaterra. Más de seis años y varios álbumes de por medio tomó a Ray Davies manifestar con claridad su posición dentro del campo de producción cultural que conforma la industria musical. Para terminar su contrato con Pye Records, los Kinks debieron sacar al mercado un disco de larga duración. Pero este sirve como despedida. El despecho de la voz y letras de Davies se alían para hablar abiertamente del trasfondo económico que mueve toda una industria que se maquilla detrás de las modas juveniles, sean mods, psicodélicas o hippies. Si en 1970 los Beatles hacen oficial su ruptura, los Kinks hacen oficial su situación de empleados maltratados de la industria discográfica.

8.4 El Caso Who: la física del grupo como adaptación

Provenientes de Londres como los Kinks, los Who desarrollaron una carrera discográfica menos prolífica que estos últimos y que los Beatles. Sin embargo compensaron esa continencia discográfica con una incontinencia musical que se plasmó en un frenético ritmo de trabajo encima del escenario. Los Who comenzaron siendo un grupo de *singles* hasta que, advirtiendo el cambio de dirección en la industria musical, aportaron una de las obras de rock más asombrosas: *Tommy* –una *ópera rock* cuyo tema es el del ascenso espiritual de un joven ciego y sordomudo.

Así como no se puede llegar a comprender la historia de los Beatles sin tener en cuenta a Brian Epstein, su representante, o George Martin, su productor discográfico –o la de los Kinks sin Grenville Collins, Robert Wace y Larry Page, sus representantes, y Shel Talmy, su productor discográfico en sus primeros años-, la historia de los Who, tal como los conocemos, va inextricablemente ligada, aparte de a Shel Talmy como productor discográfico de sus primeros trabajos, sobre todo, a Kit Lambert y Chris Stamp, representantes de los Who desde 1964 hasta mediados de los setenta.²⁷³ Su idea era filmar un grupo desde el anonimato hasta el estrellato, y buscando un grupo dieron con los Who. La impresión favorable que causó el grupo en los dos amigos cineastas llevó a que les propusieran ser sus representantes. Y aunque la idea inicial de filmar una película quedó en unos pocos metros de película rodados, los Who indudablemente alcanzaron el estrellato, siendo la relación que se estableció entre Kit Lambert y Pete Townshend el núcleo creativo de los Who. La incidencia del primero sobre el segundo llega hasta el punto en que las ideas acerca del *pop art* o llevar a cabo una ópera rock fueron fruto de la insistencia y visión de Lambert, quien en seguida notó las posibilidades artísticas de un hasta entonces secundario Pete Townshend, a quien alentó a componer el material para los Who.

Esto hará que, al igual que los Beatles y los Kinks –nuestros casos- la producción discográfica de los Who se enmarque desde primera hora en lo que llamamos la línea compositora del rock, es decir, aquellos grupos gestados en la primera mitad de los años sesenta que trabajaban su propio material, señalando así uno de los

²⁷³ Christopher “Kit” Lambert, hijo del compositor británico Constant Lambert, educado en una *public school*, fue primero oficial militar y aventurero (al darse de baja del ejército se embarcó en una expedición etnográfica en el Amazonas con aparentes consecuencias hilarantes, Marsh, 1983:104), antes de dedicarse al cine. Su intención habría sido evitar el mundo de la música del que, por vinculaciones familiares, provenía. Trabajando en los estudios cinematográficos de Shepperton, Kit Lambert trabó amistad con Chris Stamp (hermano del actor Terence Stamp). En principio dos personalidades opuestas (uno homosexual y educado, el otro barriobajero y mujeriego), sin embargo encontraron afinidad en el cine y se propusieron como proyecto llevar a cabo una película pop (al estilo de Dick Lester y *A hard day's night*, por ejemplo).

puntos principales en el camino hacia un nuevo campo de producción cultural: la superación de la estrella manipulable que necesita un suministro de músicos, escritores, productores, *managers*. Luego veremos a qué coste se dio ello con respecto a la microfísica del grupo.

Gestados en 1962, los Who mantienen otro punto en común con los Beatles y los Kinks –eso sí, algo más anecdótico–, el último miembro en sumarse a la formación fue el baterista poco antes de comenzar su andadura discográfica –Keith Moon. Y junto a los Kinks, se acercaron al mercado discográfico en un contexto preciso: como señala Dave Marsh, “la mera existencia de los Beatles era una refutación a la idea de que el pop no era más que una frivolidad” (1983:57), hacer esta música era algo más que ser un mero *entertainer*, hacer esta música requería un esfuerzo creativo que se ajustaba, como hemos visto, a nueva ética de la bohemia juvenil emergente de la posguerra y articulada a partir de la educación pública mediante las *art schools*.

Los Who:

Músico	Nacimiento	Origen	Instrumentos
John Entwistle	1944	Londres	Bajo y voz, compositor
Roger Daltrey	1944	Londres	Voz
Pete Townshend	1945	Londres	Guitarra y voz, compositor
Keith Moon	1946	Middlesex	batería

El caso del primer disco de los Who tiene ciertas particularidades. Se trata de una carrera discográfica que comienza (luego de un primer intento fallido con el sello Fontana en 1964)²⁷⁴ con tres sencillos de éxito²⁷⁵ que provocan la grabación de un *LP*.

²⁷⁴ Guiados en 1964 por Pete Meaden, su manager antes de Lambert y Stamp, los Who, o High Numbers, como se llamaban entonces en clara alusión al movimiento mod del que Meaden era casi parte fundadora, firmaron con el sello Fontana y grabaron un sencillo que salió a la venta el 3 de julio de 1964 (“Zoot suit”/“I’m the face”) y del que se vendieron sólo unas 500 copias.

Algo más o menos similar a casi todas las carreras discográficas hasta la mitad de década (de los años 60). Los Who firmaron con nuestro ahora viejo conocido Shel Talmy como productor, y a través de él, con el sello Brunswick, subsidiaria británica de la parte estadounidense de Decca. Lo interesante, lo particular del caso de los Who, es que hicieron más de un intento de primer *LP*.

A mediados de 1965 –después de sus dos primeros sencillos²⁷⁶ y antes del éxito de “My Generation”- tenían material grabado para un disco de larga duración. Ese primer intento constaba de material compuesto en casi su totalidad por *covers* o versiones. Salvo “You’re going to know me (out in the streets)”, composición de Pete Townshend, el resto son todas versiones o covers: “I’m a man” (MacDaniel), “Heat wave” (Holland-Dozier-Holland), “I don’t mind” (Brown), “Lubie” (Revere-Lindsay), “Please, please, please” (Brown-Terry), “Leaving here” (Holland-Dozier-Holland), “Motorin” (Hunter-Jones-Stevenson) y “Shout” (Brown) (Neill y Kent, 2007:86).²⁷⁷ La razón por la que se abandonó este primer proyecto de *LP* parece ser, eso dicen Neill y Kent, así como Marsh (1983:171), fue la falta de originalidad –entendida como material propio, crítica ejercida desde la revista musical estadounidense *Beat Instrumental*, a cargo de un tal John Emery, a quien se le envió una copia del material grabado para ese primer álbum. Un indicador, sin dudas, del avance de la idea de producción musical atañida a los mismos músicos. Y sólo han pasado menos de tres años desde el primer disco de los Beatles, o año cero del rock como campo de producción discográfica o comienzo de la génesis de la nueva fórmula generadora del disco de rock. La prensa la que ya ejerce de refuerzo condicionado.

²⁷⁵ Sobre el éxito de estos tres sencillos: si el sencillo con Fontana vendió 500 copias, “I can’t explain” vendió 104.000 copias, “Anyway, Anyhow, Anywhere”, unas 88.000 y “My Generation”, unas 300.000 copias.

²⁷⁶ Las grabaciones para este primer intento de grabar un álbum coincidieron con la grabación de su segundo single “Anyway anyhow anywhere”, en abril de 1965 (Neill y Kent, 2007:78).

²⁷⁷ En la edición “Deluxe” de *My Generation* (2002) se incluyeron todos estos temas del primer álbum (Grantley & Parker, 2010:21). De esas sesiones, que Neill y Kent señalan como parte de ese primer álbum provisional, además hay otras canciones grabadas “Daddy Rolling Stone” (Blackwell) y “Anytime you want me” (Ragavoy-Mimms). Esta anteuúltima vería la luz como cara B del *single* “Anyway, Anyhow, Anywhere”.

La versión final de ese primer disco, que vio la luz el 3 de diciembre de 1965 en el Reino Unido, constaba ya con mayoría absoluta de composiciones propias –de Pete Townshend, salvo un instrumental acreditado a todo el grupo, menos Roger Daltrey, vocalista, pero incluido el músico de sesión Nicky Hopkins que toca el piano-. Únicamente se incluyeron tres composiciones ajenas al grupo, pertenecientes a esas primeras sesiones de mitad de año, dos de James Brown, y una tercera, perteneciente a Bo Diddley.

Composición de *My Generation*:

Disco	Larga Duración	Fecha Publicación Álbum en Reino Unido	Sello
	<i>My generation</i>	03-dic-65	Brunswick
Canción	Compositor	Grabado ²⁷⁸	
"Out in the Street"	Pete Townshend	12-14 abril 1965	
"I Don't Mind"	James Brown	12-abr-65	
"The Good's Gone"	Pete Townshend	10-nov-65	
"La-La-La Lies"	Pete Townshend	10-nov-65	
"Much Too Much"	Pete Townshend	10-nov-65	
"My Generation"	Pete Townshend	13-oct-65	
"The Kids Are Alright"	Pete Townshend	13-oct-65	
"Please, Please, Please"	James Brown, John Terry	12-abr-65	
"It's Not True"	Pete Townshend	10-nov-65	
"I'm A Man"	Ellas MacDaniel	12-abr-65	
"A Legal Matter"	Pete Townshend	12-nov-65	
"The Ox"	P. Townshend, K. Moon, J. Entwistle, N. Hopkins	12-nov-65	

²⁷⁸ Sobre las fechas de grabación: Comparando las fechas incluidas en el librito del CD *The Who. My Generation (Deluxe Edition)* MCA 112 926-2 (2002) y en el libro de Neill y Kent (2007) saltan a la vista algunas diferencias: en el librito del CD se indica que el disco se grabó en dos tandas, una del 12 al 14 de abril de 1965 –lo que iba a ser el primer álbum de los Who-, y la otra del 12 al 13 de octubre de 1965. Neill y Kent (2007) por su parte indican que la mitad de este álbum se grabó en noviembre de 1965 (en los días 10 y 12). En el cuadro donde incluyo las fechas de grabación, entonces, me guío por la obra de Neill y Kent.

8.4.1 El cambio de la intra-física del grupo

Este doble intento de primer LP confirma el cambio de orden dentro de los Who. Hasta dar con la dupla Lambert-Stamp en la dirección o *management*, entonces, y antes de que se cruzaran con Pete Meaden y el giro Mod que les imprimiría, el orden de los Who viene establecido por Roger Daltrey. Él armó el grupo y fue quien trajo primero a John Entwistle y a través de éste a Pete Townshend. Él era la *driving force* del grupo, decidía qué tipo de música se hacía o se encargaba de llevar en su camioneta el equipo y los instrumentos. El primer intento de disco de larga duración es la grabación del estilo musical que los Who habían hecho todo ese tiempo y que imperaba como moda en Londres: rhythm & blues y el nuevo soul de James Brown. Para Daltrey, “ése fue el periodo más interesante de nuestra carrera, porque hacíamos de todas esas canciones [las versiones de rhythm & blues] algo nuestro, como un grupo de tres instrumentos y una voz” (citado en Neill y Kent, 2007:67).²⁷⁹

Cuando los Who lo intenten por segunda vez, esta vez el disco estará conformado casi por completo por composiciones de Pete Townshend. Y las relaciones dentro del grupo ya habrán cambiado: en septiembre de 1965, poco después de grabar su tercer sencillo –“My Generation”–, y a mitad de una gira por Holanda y Dinamarca, Roger Daltrey es expulsado del grupo que él había formado. Una disputa acerca del consumo de estimulantes fue el detonante de una pelea entre Daltrey y Moon (el primero habría echado al retrete una bolsa con anfetaminas pertenecientes al segundo) y ello llevó a que Townshend, Moon y Entwistle, cansados aparentemente de los modos violentos de Daltrey, decidieran hacerle a un lado. Tres días después, sin embargo, y debido a la cantidad de trabajo comprometido que tenían, y con la condición de nunca

²⁷⁹ Preguntado por si le gusta tocar versiones o *covers*, Townshend, hace unos años, dijo que sí, y que lamentaba no haberlo hecho más. “No lo hacíamos tanto como yo hubiese querido”.

más ser violento con el resto del grupo, Roger Daltey fue readmitido. A partir de aquí el liderato del grupo queda en entredicho y se convierte en un espacio a ocupar.

¿Quién lo ocupa? Con ver los créditos de composición de los discos de los Who (y en los discos de cualquier grupo de rock; como pudimos ver con el caso de Ray Davies en los Kinks) uno ya lo sabe: Pete Townshend. A instancias de Kit Lambert y Chris Stamp, pero también a instancia de Shel Talmy, Pete Townshend, con grabadora en casa, comienza a componer y grabar maquetas, una detrás de otra. Townshend, parece ser, hasta entonces era una persona tímida, retraída e incluso acomplejada: en algunas entrevistas incluso ha mencionado haberse sentido avergonzado, por ejemplo, de su propia nariz. John Entwistle también logrará que el grupo grabe composiciones suyas, pero en una proporción menor respecto a la omnipresencia de la obra de Townshend.

De este modo, podemos distinguir entre una *intra-física* del poder del grupo y una *extra-física* del poder del grupo. La *intra-física* refiere al establecimiento de jerarquías dentro del grupo. Jerarquías que se van desarrollando a partir del establecimiento de un liderazgo, que cada vez vendrá más condicionado por la posibilidad de componer la obra a grabar, con el consecuente grado de reconocimiento que ello podría acarrear, más el reconocimiento económico de la recompensa por medio del pago de royalties por obra editada, grabada y vendida.²⁸⁰ La *extra-física* del grupo referirá en cambio a la subordinación a una dirección artística impuesta por la compañía discográfica a través del *A&R man* (y con él todo el aparato de la industria, desde los editores hasta los ingenieros de sonido)²⁸¹ y una dirección que podríamos llamar

²⁸⁰ Un caso ejemplar de este desplazamiento de los centros de poder dentro de la *intra-física* del grupo es el de Brian Jones de los Rolling Stones. Quien comenzara como líder del grupo, terminó siendo echado al tomar el poder el tándem Jagger-Richards, quienes además firmaban las canciones de los Rolling Stones.

²⁸¹ Ver apartado sobre los ingenieros de sonido (**7.7 Los ingenieros de sonido, o el sonido como objeto manipulable**) y cómo éstos, de ser un grupo de presión dentro de la industria, con una gremialidad y unas

empresarial impuesta por los representantes, que situará al grupo frente al campo de producción. La interacción entre ambas físicas del poder que atañen al grupo de rock, al cabo de unos años, se traducirá de forma abierta en el camino a una autonomía artística, que se plasma, por ejemplo, al lograr al imponer un tipo de visión sobre la producción y contenidos de las obras.

Obras como las primeras grabaciones de los Who –tanto como las primeras de los Beatles o los Kinks- objetivan este alejamiento incipiente de la situación de cierta ingravidez social de los primeros músicos de rock en Gran Bretaña, situación que en un principio encaja como subordinación dentro de la estructura de la industria –al principio, esto es, desde finales de los cincuenta, se los ve como los últimos en llegar a esta industria o negocio-, situación sin embargo que comienza a permitir aprovechar los márgenes de libertad que el éxito en la venta de discos otorga, amalgamando la ética capitalista o de economía de mercado propia de las compañías discográficas con una ética de la producción artística romántica en algunos casos, y vanguardista, en otros (Keightley, 2001:137). Desde la aparición mediática de los Beatles, cada vez más grupos se lanzaron a componer sus propias canciones. El rock, siguiendo a Simon Frith (1980), se convierte en el vehículo de comunicación de un nuevo tipo social: el joven que proviene de una *art school*.

Hasta que se consolide la posición de Townshend como el *creativo* del grupo, la intra-física de los Who será una tensión constante. “Solía sentir que el grupo estaba maldito. La estoy cagando con este grupo de descerebrados. En Alemania, en Suecia... con gente con la que no tenía nada en común, nada en absoluto”, recuerda ahora Pete Townshend.²⁸² “Los Who se basaban en la competencia. La competencia era horrible

atribuciones muy estrictas –“no toques ese micrófono”-, se van mimetizando con músicos y productores, llegando el punto dentro del rock en que el mismo músico produce y graba.

²⁸² Entrevista dada por Townshend al cineasta Murray Lerner y que aparece en varios documentales. Cfr. *Amazing Journey: The Story Of The Who*, o los “extras” de la reedición del DVD del concierto en la Isla

dentro y fuera del escenario”, es la visión de Daltrey. Esa química autodestructiva alcanzó todos los niveles del grupo –desde las relaciones interpersonales hasta la destrucción de instrumentos en sus conciertos- y no se calmará durante estos primeros años, pero será, esa tensión sempiterna, parte central de la producción sonora de los Who y de su *appeal*.

8.4.2 La extra-física del grupo

La grabación de su primer álbum significará el comienzo del fin de la relación de los Who con Shel Talmy. A instancias de sus representantes, los Who se abrirán. Los motivos serán el reparto de royalties según el contrato firmado y el deseo de tener un mayor control sobre el *out-put* sonoro.

“Kit Lambert (manager de los Who junto a Chris Stamp), desesperado por conseguir un contrato discográfico para el grupo, firmó un mísero contrato de producción con el productor norteamericano Shel Talmy (...) que le daba poderes para que colocara los discos de los Who en la compañía que él eligiera (...) y que otorgaba un royalty del 2,5% [solamente]” (McMichael y Lyons, 2008:30).

Este deseo de independencia se pagará con una mediación legal que otorgará finalmente parte de los ingresos discográficos de los Who a Talmy hasta *Who's Next* (1971) y con un claro empobrecimiento de la producción sonora que posiblemente no se

de Wight de 1970 (concierto filmado en su momento por un joven Murray Lerner). Lo que intenta señalar Townshend con estos comentarios, aparte de la mala relación entre él y Daltrey, son las diferencias de educación: aunque ninguno de los Who era rico y educado, es cierto que Townshend con sus aspiraciones artísticas, estimuladas por su asistencia a una escuela de arte (en Ealing) e impulsadas por la visión de Kit Lambert, pertenecía a un universo diametralmente opuesto a los orígenes de clase trabajadora del resto (ambos padres de Townshend habían sido músicos profesionales) y a la ética trabajadora de Daltrey, ante la cual el echarse a la bartola a fumar porros y oír discos de música era una suerte de degeneración.

solvente hasta las sesiones del *Lifthouse/Who's Next* –pues hasta entonces la producción en el estudio correrá mayoritariamente a cargo de Lambert.

Si la desventaja de esta independencia serán las obligaciones legales que las disputas judiciales entre los Who y Talmy impongan, más la inexperiencia de Kit Lambert como productor, la ventaja será una absoluta libertad artística que se percibe a partir del segundo disco de larga duración *A quick one*. Hoy día podemos señalar dos hechos relevantes acerca de este disco: por un lado señala la superación de la etapa Mod –impuesta acertadamente por su anterior representante, Pete Meaden- y comienzo de la etapa Pop Art –la articulación definitiva entre *Art Schools* y el rock-, y por el otro, la aparición dentro del álbum de la canción homónima. “A quick one” es conocida hoy como la mini ópera de los Who. Se trata de una pieza musical que dura unos nueve minutos.

“Hicimos nuestro segundo álbum, que él [Kit Lambert] produjo. Fue durante ese álbum (...) que nos dimos cuenta de lo que era realmente hacer un álbum. Nos divertimos mucho. Fue muy creativo. Kit estaba aprendiendo sobre producción discográfica y hacía cosas locas, como grabar el grupo con un micrófono desde el pasillo y todas estas cosas que son muy comunes hoy en día. O usando enormes cantidades de compresión, apretando el sonido, haciendo que los símbolos del sonido sonaran como máquinas a vapor, apretando botones mientras la grabación iba en marcha. Los ingenieros de sonidos alzando las manos al cielo, diciendo, ¡no puedes tocar eso! Todo esto ocurría en el estudio, pero desafortunadamente teníamos aún por rellenar en el álbum diez minutos a fin de acabarlo. Así que Kit se giró hacia mí y me dijo, ‘me parece que deberías escribir algo lineal, algo con continuidad, tal vez, una canción de unos diez minutos’. Yo le respondí, ‘no puedes escribir una canción de diez minutos, es decir, las canciones de rock duran dos minutos y cincuenta segundos, es tradición. Es una de las tradiciones.

Sólo te permiten una modulación, cuatro acordes, tal vez cinco. Cinco acordes y estás frente al tribunal. ¿Diez minutos? Es ridículo'. Así que dijo, 'bueno, si no puedes escribir una canción de diez minutos, escribe una historia de diez minutos hecha de canciones de dos minutos cincuenta segundos', que es lo que hice, y ésta fue la mini ópera"²⁸³

"A quick one" resuelve por primera vez la inquietud o iniciativa que la discografía de los Who había planteado sólo unos meses antes, con su sencillo "I'm a boy", y luego volverá a plantear con la pieza "Rael" de su siguiente LP, *Sell Out*. "A quick one" es, como sugirió Lambert a Townshend "una historia de diez minutos hecha de canciones de dos minutos cincuenta segundos", pero no fue la primera vez que Lambert le hacía esta sugerencia a Townshend.

Dave Marsh (1983) sugiere que, desde casi el primer momento en que entran en contacto, Lambert comienza a alentar a Townshend a escribir, señalándole el potencial del rock en la expansión de su narratividad. Un primer intento de contar una historia usando el rock como medio, pues, será *Quads*, historia de un mundo futurista en el que se puede elegir el sexo de los hijos (Marsh, 1983:217). La historia no progresó, pero parte de ella vio la luz en el *single* "I'm a boy", una canción que entremezcla un intermedio musical en la línea del minimalismo musical de Riley –y que los Who explotarían más adelante con "Rael" y algunas partes de *Tommy*- con armonías cercanas a la de los Beach Boys. Como *single* fuera del contexto de *Quads*, al que ya se le llamaba *rock opera* –más jocosamente que en serio, según Marsh-, "I'm a boy" parece una canción sobre una identificación sexual algo tortuosa.²⁸⁴ A pesar de lo extraño del tema de la canción

²⁸³ Pete Townshend en una entrevista televisiva –el 29 de agosto de 1974 en el programa *2nd House* de la BBC.

²⁸⁴ La historia que relata la canción es la de un matrimonio –en el futuro por aquel entonces año de 1999- que encarga cuatro niñas –se supone que en ese futuro la elección del sexo de los hijos ya es posible-, y la última, por error, es un niño. De todas formas es tratado como una niña (vestido y peinado, por ejemplo) pero el mismo, él, intenta afirmarse, a pesar de ello, como un niño. De ahí el estribillo y título de la canción, "I'm a boy" (soy un niño o soy un varón).

para su época, fue uno de los sencillos más exitosos en toda la carrera discográfica de los Who.²⁸⁵

²⁸⁵ “De acuerdo con la *Melody Maker*, fue nuestro primer número uno en Inglaterra, creo que durante una media hora”, bromeaba Pete Townshend al presentar esta canción en el concierto de Leeds (14/02/1970), haciendo referencia al puesto número dos que logró el *single* en las listas británicas. Curiosamente, el puesto número uno lo tenía entonces “All or nothing” de los Small Faces, donde tocaba la batería Kenny Jones, quien ocupará la plaza a Keith Moon en 1979.

9 CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO: UNA SOCIOLOGÍA ROCKERA

Si, como ya hemos señalado, “en la base del funcionamiento de todos los campos sociales, trátese del campo literario o del campo del poder, está la *illusio*, la inversión en el juego” (Bourdieu 2002a:65), esto es, el interés en el juego como “fruto de una relación de complicidad ontológica entre las estructuras mentales y las objetivas del espacio social” (Bourdieu, 1997:141-142), en el caso del rock deberemos atender al sitio donde se emplaza o encarna esta *illusio* o inversión del juego: el disco de rock es uno de los lugares privilegiados donde las estructuras objetivas del espacio social y las estructuras mentales se dan cita, el lugar donde se gana o pierde gran parte de este capital rockero.

El ascenso del disco de rock –de los *singles* originales de rock’n’roll de mediados los años cincuenta hasta la llegada de los álbumes conceptuales de rock a finales de los sesenta- es la escenificación del proceso de autonomización que ocurre con el rock como campo de producción cultural. La consolidación de una autenticidad artística –que luego será revalidada por la prensa y los *gatekeepers* del rock- será la articulación discursiva de la forma en que surge, tomándose en serio las obras discográficas, el capital específico del campo del rock, el *capital rockero*, capital conformado a partir de las obras producidas y su apreciación *savant*, articulación discursiva que distinguirá entre la producción auténtica del rock y la que no lo es, proceso que culmina en la consagración de las obras.

Este ascenso del disco conceptual del rock es el final del *beat boom* y el surgimiento del rock progresivo (la traducción más acertada sin embargo sería: rock progresista), y coincide con “la retirada del cuerpo del rock”, el alejamiento de los Beatles del centro de las miradas y su refugio en el estudio de grabación. Este final del

beat boom es el final de la parafernalia que implica la beatlemania: el disco de rock señala el fin de esa persecución obsesiva de los héroes del *beat boom*, el fin de lo carnavalesco, de lo grotesco que hay en el circo mediático alrededor de los Beatles (y de los Rolling Stones, los Kinks, Herman's Hermits, etc.).

Este hecho es importante: el fin del *beat boom* permite la consolidación del rock como un campo productor de obras. Lo recubre de un aura de seriedad. A la vez que elimina el carácter carnavalesco de la beatlemania –la recepción eufórica, las reacciones ensordecedoras, o las puestas patas arriba de las jerarquías (Kohl, 1996:84-5)-,²⁸⁶ reviste a la música rock de una seriedad antes impensable -y ante la cual los mismos Beatles se reían-, desde entonces presente en la ideología del rock.

Desde finales de 1966, el disco de rock recupera los elementos carnavalescos del *beat boom* a través del orientalismo sonoro y de la nueva presentación de la música grabada –la tapa del disco y el aspecto de los músicos-²⁸⁷ señalando el fin de la festividad carnavalesca de la beatlemania por medio de una conjura discográfica: como si el carnaval vivido de gira a lo largo del recorrido por el mundo se transportara, en el esfuerzo discográfico (basta confrontar las 12 horas, en un solo día, dedicadas al primer LP de los Beatles con las 400 horas de estudio, a lo largo de medio año, dedicadas al *Sgt Peppers*), a los surcos del disco –los collages sonoros o la suplantación de identidad del grupo en la banda del Sargento Pimiento-, a la visión fantasiosa de las portadas, o al mismo cambio en la presentación del *self* rockero: en el caso de la psicodelia beatle está claro: de los trajes y rostros afeitados de la estética impuesta por Brian Epstein, al bigote y los carnavalescos atuendos castrenses que oximorónicamente pregonan la paz.

²⁸⁶ Los ejemplos que menciona Kohl son las afirmaciones de Lennon: “Sacudan sus joyas”, en el Royal Variety Show, ante la reina madre y parte del establishment londinense, o el “más grandes que Jesuristo” en la entrevista con Maureen Cleave y que tanto revuelo causó en el *Bible Belt* de los EEUU.

²⁸⁷ Cfr. portada del *Sgt Peppers*.

El proceso de autonomización que objetivan las obras y su cambio, y que ahora podremos atender, es entonces un proceso de volverse serio,²⁸⁸ adulto, un relato simultáneo de la biografía de los actores, una doble forma de envejecer (teniendo en cuenta, como señalaba Bourdieu 2002a, el envejecimiento biográfico y social dentro de un campo de producción cultural).

9.1 *Sgt Pepper's* o la nueva fórmula generadora del rock

Considerado el disco de pop-rock más famoso de la historia,²⁸⁹ el *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* fue, según las crónicas, la banda sonora de su momento. “Un momento decisivo en la historia de la civilización occidental”, llegó a escribir Kenneth Tynan en el *Times*.²⁹⁰ El disco vio la luz el primer día de junio de 1967 (en Estados Unidos, un día después), e instantáneamente las ondas radiales llevaron su sonido a casi todos los transistores del planeta. Un *happening* mediático cuya constante geográfica fue una premonición del mundo interconectado actual. Ese llegar a todos lados fue la evidencia de que en los años previos, desde principios de década con los Beatles, pero desde los 50 con el rock'n'roll, y desde comienzos del siglo con la radio y la gramola, se había ido preparando el nuevo oído social ahora –en 1967- constituido.

²⁸⁸ Serio en su acepción rockera: el rock como obra de arte, disco conceptual, orden jerarquizado del mundo, frente al pop, al teenybop, la *idiotéz* adolescente de la que parte el rock'n'roll. Este volver serio es también una traición a la naturaleza del rock: el rock es *fun* como dice Simon Frith (1981).

²⁸⁹ Número uno en casi todas las listas del tipo *Los cien mejores discos de la historia* (Cfr. Appen y Dohering, 2006)

²⁹⁰ Tynan era el crítico cultural de *Times*.

Disco Larga Duración	Fecha	Sello
<i>Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	01-jun-67	Parlophone
Canción	Compositor	Grabado
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band	Lennon-McCartney	1,2/02/67 3,6/03/67
With A Little Help From My Friends	Lennon-McCartney	29,30/03/67
Lucy In The Sky With Diamonds	Lennon-McCartney	28/02/67 1,2/03/67
Getting Better	Lennon-McCartney	9,10,21,23/03/67
Fixing A Hole	Lennon-McCartney	9,21/02/67
She's Leaving Home	Lennon-McCartney	17,20/03/67
Being For The Benefit Of Mr. Kite!	Lennon-McCartney	17,20,28/02/67 29,31/03/67
Within You Without You	George Harrison	15,22/03/67 3/04/*67
When I'm Sixty-Four	Lennon-McCartney	6,8,20,21/12/67
Lovely Rita	Lennon-McCartney	23,24/02/67
Good Morning Good Morning	Lennon-McCartney	8,16/02/67
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)	Lennon-McCartney	01/04/1967
A Day In The Life	Lennon-McCartney	19,20/01/67 2,10,22/02/67 1/03/67

9.1.1 *El camino a Pepperland*

El *Sgt Peppers* comienza a gestarse a finales de 1966. Comienza en parte como la rutina discográfica a la que se han habituados los Beatles desde el comienzo de su carrera. *Please, Please me* había aparecido a principios de 1963 como respuesta al éxito de los *singles* “Love me do” y “Please, please me”. Antes de finalizar 1963 los Beatles grabarán su segundo LP, *With the Beatles*, el denominado disco de navidades. En 1964 repetirán fórmula: a mitad de año saldrá *A Hard Day's Night* el álbum que se corresponde a la banda sonora de la película homónima, y a finales de año, de nuevo

para el mercado navideño, grabarán *Beatles For Sale*. En 1965 se repetirá la fórmula por tercer año consecutivo: a mitad de año un nuevo álbum, que se corresponde a la banda sonora del segundo largometraje en el que participan los Beatles, *Help!*, y para el mercado navideño, un nuevo disco, *Rubber Soul*. Aún inmersos en la beatlemania, este disco es el punto de inflexión en la carrera discográfica de los Beatles, a partir de aquí cada disco se creará con unas intenciones específicas. En 1966 se romperá esta tendencia discográfica de sacar un álbum cada medio año, o casi. Los Beatles grabarán *Revolver*, un disco al que le faltó una portada colorida como la del *Sgt Peppers* para ocupar su meritorio puesto en el panteón histórico del rock.²⁹¹ A finales de 1966, los Beatles vuelven a reunirse en los estudios Abbey Road para enfrentar su enésimo proyecto discográfico, pero esta vez el diseño y la creación del que sería su octavo álbum de estudio demandará un tiempo y un esfuerzo inauditos: unas 700 horas de estudio (frente a la sesión maratoniana de una tarde que se necesitó para su primer LP). La discográfica de los Beatles, hay que decir, observando que no habría nuevo álbum para el mercado navideño, sin resignarse a perder ganancias sacará un disco compilatorio *A Collection Of Beatles Oldies*, a finales de 1966.²⁹²

En este camino de tres años que llevan a sus espaldas, los Beatles no sólo han ido dedicando más esfuerzos a su producción discográfica, sino que, como ya hemos visto, han ido perdiendo interés en tocar en vivo. La beatlemania ha pasado su particular factura, el agotamiento del circo, de su locura y parafernalia. Devin McKinney (2003), a pesar de lo arriesgado en algunas de sus tesis, acierta al establecer las metáforas carnales y escatológicas en el camino de los Beatles: si emergen del retrete, el *wc* que es el grotesco –en su sentido bajtiniano, de gruta- subsuelo del *Cavern* y de la zona roja de

²⁹¹ Según la movilidad histórica del gusto y las jerarquías del rock, trabajadas en von Appen y Dohering (2006), en los últimos años *Revolver* ya ocuparía ese primer puesto en el panteón del rock.

²⁹² Y la discográfica no perdió ganancias: a pesar de tratarse meramente de un álbum recopilatorio, en Reino Unido alcanzó el puesto 7 en las listas de ventas, manteniéndose unas 34 semanas dentro del *top 40* (Gambaccini, Rice & Rice, 1994:52).

Hamburgo, la beatlemania pues inaugurará una época de ascenso y sacrificio, que, llegados a 1966, transmutará la sorpresa y el encanto inicial en un sórdido gesto de displacer: el rechazo de los conservadores en Japón, el despecho nacional en Filipinas y la puntilla, el cinturón estadounidense de la Biblia y sus condenas y quema de discos, incluso amenazas del KKK, todos ofendidos por la declaración de Lennon acerca de la mayor popularidad de los Beatles sobre el cristianismo. Tras tres años de intensa beatlemania y de giras improvisadas –a los estándares actuales-, los Beatles perdieron completo interés en actuar frente a una audiencia.

La contracara de esta retirada del ojo público, del circo y la parafernalia, fue que los Beatles, en palabras de Lennon, “nos convertimos técnicamente en eficientes artistas de grabación, lo cual era otra cosa” (Wenner, 2000:21). Si comparamos el tiempo dedicado a tocar en vivo y a grabar, veremos que mientras se reduce, año a año, de 1963 –inicio del beat boom- a 1966 –retirada de los escenarios-, el tiempo dedicado a tocar en vivo, a hacer presentaciones en tv y radio, se incrementa, año a año, el tiempo dedicado a cada grabación. Cfr. punto **13.2 Cuadro sobre el ritmo anual de trabajo de los Beatles** en el apéndice.

9.1.2 Los sonidos de Sgt. Pepper's: alteración de la fórmula generadora

Como disco, *Sgt. Pepper's* abre con una evocación de la audiencia perdida (perdida por cancelar las giras). Se oye un ruido de fondo *in crescendo*, se trata de un efecto sonoro, sonido de gente, usado como el ambiente de una sala de conciertos previo a una actuación –una mezcla de conversaciones e instrumentos afinando. No son los gritos de las *teenyboppers*, pero es su evocación. El disco comienza con la objetivación de esa relación inicial entre los Beatles y el mundo: el campo de la actividad musical

directa, el concierto participativo o presentacional, evocación del retrete original del que emergen o los carnavales niveladores del *beat boom* que ya no están y que, sin saberse con certeza aún, tampoco volverán. El cuerpo del rock, que se retira, comienza a habitar de forma deliberada en los surcos del disco. Evidentemente, son las posibilidades técnicas las que, a diferencia de una grabación de un concierto –como el mencionado en el Hollywood Bowl, en el que se retrata un momento específico: el grupo, las audiencias, las canciones, las tecnologías presentes así como las relaciones conjuntas entre estos elementos-, permiten recrear esas relaciones. Éste debería ser el punto central de este álbum: no tanto un concepto o idea que articule semánticamente la obra, como sin embargo la infinidad de posibilidades que se constatan. El disco se vuelve el punto de encuentro entre los productores y los consumidores, recreando el ánimo de una sala de conciertos. Como posibilidad, latía desde que Edison y Berliner dieron sus primeros pasos en el arte de la captura sónica, y como hecho consumado existía a partir de la labor científica y musical de Les Paul o la música concreta.

En segundo lugar, lo que oímos en *Sgt. Pepper's* es la alteración definitiva de la antigua fórmula generadora del disco de pop, y por lo tanto, la alteración de las relaciones de producción en el seno de la industria discográfica. Ello no significa que a partir de este momento desaparezca el *antiguo régimen* de la producción discográfica, sino que a partir de este momento confirmamos lo que comenzó a mediados de los cincuenta en Estados Unidos y se prolongó a principios de los sesenta en Reino Unido: el advenimiento del rock como culminación de las relaciones entre música, tecnología y mercado, posibles desde Edison, y materializadas a partir de Les Paul. Desde los contenidos hasta la forma de llevar a cabo un disco, *Sgt. Pepper's* inaugura una nueva etapa. Comparemos cómo se produjo este disco con cómo se hizo el primer disco de larga duración de los Beatles, *Please, please me*. Veremos que a la prisa por hacer caja

después de unos singles de éxito, prisa en los tiempos, desde el éxito en el mercado de singles hasta la grabación del *LP*, prisa en los tiempos apurados dedicados a la grabación, se le opondrá una dilatación temporal impensable hasta entonces. Los tiempos se dilatan casi infinitamente, alterando la noción del tiempo en el mundo del rock. Esta alteración se puede constatar actualmente en la poca prisa que hay por sacar material nuevo en los grupos que se consideran *en activo*. Alteración de los tiempos que mantiene una relación directa con la alteración de la vinculación entre rock y juventud: el rock ha alterado los tiempos de la juventud, que ya no es una etapa biográfica temporal, delimitable a un momento determinado entre la adolescencia y la adultez, sino que la juventud es más una actitud o subcultura –me remito por enésima vez al ejemplo del sempiterno Mick Jagger, a quien las arrugas no envejecen. Y sin las prisas por aprovechar los limitados tiempos de la juventud, los tiempos de la industria musical dedicada a las juventudes se deshacen. El rock ha creado la juventud eterna.

Otro cambio significativo en la fórmula generadora que se manifiesta en *Sgt. Pepper's*, pero que data en el caso de los Beatles al menos desde *A hard day's night* (1964), es la ausencia de versiones y la presencia únicamente de canciones propias del grupo. Quien más acusa estos cambios en el *antiguo régimen* será el estamento de los editores que trabajan para las discográficas. La fórmula Tin Pan Alley, aún vigente en gran parte del mundo pop hoy en día, desaparecerá en el rock, mundo en el que los músicos crearán sus propias empresas editoriales y gestionarán de este modo sus composiciones y los royalties que generen. En el caso Beatle, Lennon y McCartney, descontentos en apariencia con la poca promoción que EMI hizo de su primer sencillo, crearán en 1963 *Northern Songs* junto a Brian Epstein y el editor Dick James a tal fin.²⁹³

Este apartar a la sección editorial de las discográficas se ha fraguado desde el primer

²⁹³ Después de la muerte de Brian Epstein, Dick James, millonario ya gracias a los Beatles, venderá su parte de *Northern Songs*, dando pie a una seguidilla de batallas y sinsabores legales para Lennon y McCartney en pos del control del catálogo beatle.

disco. Ya hemos visto que, cuando al comienzo de su andadura discográfica, graben canciones ajenas, se tratará de la manifestación de su propio gusto musical. E incluso en el momento en que George Martin, durante la grabación de sus primeros singles les ofrezca grabar una canción de Mitch Murray que ha hallado en el despacho de un editor en Denmark Street, ellos se negarán.²⁹⁴

En tercer lugar, siguiendo con la alteración de la fórmula generadora de la producción discográfica, nos encontramos con que la experimentación sónica, limitada a las funciones establecidas de los ingenieros de sonido y productores discográficos, así como limitada por las posibilidades técnicas del estudio de grabación (Martin, 1979; Kealy, 1990; Peterson, 1990), se libera al albedrío creativo del grupo, transformando las relaciones laborales jerarquizadas en una alianza creativa entre músicos, productores o ingenieros de sonido (Regev, 1994; Gracyk, 1996; Emerick y Massey, 2011). A principios de los sesenta, a ningún *A&R* se le habría ocurrido contratar media filarmónica de Londres para llevar a cabo un happening sonoro como la orquestación de “A day in the life”, la cual incluía la caracterización de los músicos (con pelucas y narices de payaso).

9.2 *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* (1968) como lamentación por la pérdida del *habitus* inglés

Disco Larga Duración	Fecha	Sello
<i>The Kinks Are The Village Green Preservation Society</i>	22-nov-68	Pye
Canción	Compositor	Grabado
"The Village Green Preservation Society"	Ray Davies	15-ago-68
"Do You Remeber Walter"	Ray Davies	15-jul-68

²⁹⁴ Martin comenta, sin embargo, que la canción era un éxito potencial que confirmó su condición cuando la grabaron, a sus órdenes, los Gerry and the Pacemakers y la llevaron al número uno de ventas británico en 1963 (cfr. *The Beatles: Anthology*, 1995).

"Picture Book"	Ray Davies	05-may-68
"Johnny Thunder"	Ray Davies	29-mar-68
"Last Of The Steam Powered Trains"	Ray Davies	12-oct-68
"Big Sky"	Ray Davies	12-oct-68
"Sitting By The Riverside"	Ray Davies	jul-68
"Animal Farm"	Ray Davies	mar-68
"Village Green"	Ray Davies	Nov-66 feb-67
"Starstruck"	Ray Davies	15-ago-68
"Phenomenal Cat"	Ray Davies	22-ene-68
"All Of My Friends Were There"	Ray Davies	12-oct-68
"Wicked Annabella"	Ray Davies	15-ago-68
"Monica"	Ray Davies	22-ene-68
"People Take Pictures Of Each Other"	Ray Davies	15-ago-68

Después de publicarse el *Sgt. Pepper's*, aparecieron, con mayor o menor acierto, decenas de discos en la misma estela. Lo que hasta entonces era una conversación velada entre unos pocos músicos que aplicaban de manera inaugural una nueva fórmula generadora en la producción del rock –básicamente, una conversación a tres bandas entre los Beatles, los Beach Boys y Bob Dylan-, pasó a ser un diálogo abierto entre los participantes del mundo del rock. Los Rolling Stones con *Their Satanic Majesties Request*, los Moody Blues con *Days of Future Passed*, los Who con *Sell Out* o los Zombies con *Odyssey and Oracle* –todos discos aparecidos en 1967-, ejemplifican este volcarse a la nueva fórmula generadora (relativa independencia creativa, canciones propias, temáticas o conceptos semántico-sonoros más o menos desarrollados, instrumentación y orquestaciones esotéricas, cierto orientalismo o indagación sonora).²⁹⁵

²⁹⁵ *Piper at the Gates of Dawn*, disco de los Pink Floyd de 1967, expresión también de esta nueva sensibilidad o fórmula generadora, se grabó en los estudios EMI de Abbey Road al mismo tiempo que el *Sgt. Pepper's*. Esto apoyaría la tesis de que fue *Revolver* (1966) el verdadero pistoletazo manifiesto del establecimiento de una fórmula generadora del rock, por delante del *Sgt. Pepper's*. Por delante en el tiempo y en el propio canon del rock (cfr. Appen y Dohering, 2006).

Para situar a *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* (o *TKATVGPS*), entonces, hay tener en cuenta, por un lado, que desde junio de 1967 aparecieron diversos intentos discográficos por ampliar el horizonte sonoro del rock inaugurado por *Sgt. Pepper's*, todos o casi todos a remolque de la psicodelia. Por el otro, señalar la situación convulsa del grupo, la cual presagiaba más la disolución que una aventura discográfica a la estela del *Sgt. Pepper's*. Tanto Ray Davies como Dave Davies, y tras ellos sus biógrafos, mencionan un hecho que ilustra el momento del grupo: mientras grababan el *single* “Days” (agosto, 1968), Pete Quaife, el bajista del grupo garabateó “Daze” (confuso) por encima del título de la caja que contenía la cinta con la canción. En efecto, Quaife, decepcionado con la mala racha del grupo, abandonaría el grupo al poco de publicarse el álbum.

9.2.1 Un refugio a espaldas de la psicodelia

Así se refiere Ray Davies a las circunstancias en que se produjo el disco:

“Cuando el álbum fue escrito, yo creía que los Kinks ya nunca volverían a los EEUU después de la prohibición. Mientras todo el mundo gravitaba en torno al amor, paz y San Francisco, los Kinks estábamos en un suburbio londinense grabando este pequeño y extraño disco acerca de un pueblo imaginario” (Ray Davies, 2007:361)

“Para mí –dijo Pete Townshend en una entrevista- *Village Green Preservation Society* es la obra maestra de Ray [Davies]. Es su *Sgt. Pepper's*, es lo que lo convierte en el poeta laureado del pop”, mientras que Ray Davies dice que el disco “es el fracaso más exitoso de todos los tiempos” (ambos citados en Miller, 2004). Obra maestra y fracaso definen muy bien este álbum tan identificado con Ray Davies, y que a la vez es

tan propio de los Kinks. Pete Quaife dijo que el disco es bueno porque en él pudieron participar todos los integrantes del grupo²⁹⁶ –aunque luego el reconocimiento, los créditos y regalías fueran a nombre de quien firmó todas las canciones, Ray Davies.

Ejemplo claro de consagración diferida,²⁹⁷ *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* (22 de noviembre de 1968) es un disco que celebra –a espaldas del verano del amor de 1967 y el ’68 revolucionario- la campiña inglesa, sus pueblos y sus gentes y costumbres, “un territorio pocas veces explorado en el pop: la memoria, el arrepentimiento, el fracaso y el hacerse mayor” (Miller, 2010:5). En una entrevista para la revista *Rolling Stone*, Ray Davies comentó que en un principio quería que el disco fuese como *Under Milk Wood, A Play For Voices*, del poeta Dylan Thomas (citado en Hinman, 2004:94). Como escribía Michael Kraus, “el trabajo de Ray Davies es mejor entendido y apreciado como una extensión de la tradición artística del romanticismo inglés” (Kraus, 2006:202).

Consagración diferida a la fuerza, porque no sólo se trata de un disco anacrónico o fuera de lugar en su momento, sino que si prestamos atención a la competencia presente en el mercado discográfico, veremos que su publicación estuvo rodeada por el *Álbum Blanco* de los Beatles (publicado el mismo día que el *TKATVGPS*, el 22 de noviembre de 1968), el *Beggar’s Banquet* de los Rolling Stones (6 de diciembre de 1968, dos semanas después), o el *Electric Ladyland* de Jimi Hendrix (25 de octubre de 1968, un mes antes). Es decir, la consolidación del rock que está ocurriendo a su

²⁹⁶ A pesar de señalar en entrevistas que es su álbum favorito, y que en él pudieron cooperar todos los miembros del grupo, e incluso que su grabación fue *a total joy, to make that album* (“hacer ese disco fue una alegría o deleite completo”, dice en una entrevista en el documental *The Kinks biography*, ver filmografía), lo cierto es que Quaife abandonaría los Kinks sólo un par de meses luego de publicarse el disco. El tiempo podría haber cambiado la percepción de Quaife acerca de esos momentos. Los hermanos Davies recuerdan al Quaife de entonces algo disgustado y distante, poco que ver con el recuerdo algo idílico del bajista. En última instancia, podemos apelar al objeto o tema del álbum: la memoria, los recuerdos, el pasado y su preservación. Bajo esta perspectiva, Quaife sería parte del mundo asombroso de *TKATVGPS*, como si Walter (de “Do you remember Walter”) recordara ahora con cariño ese pasado del que parecía renegar allá por 1968.

²⁹⁷ Vendió menos de 20 mil copias originalmente, pero aparece en un meritorio puesto número 257 en el listado “500 Greatest Albums” de la revista *Rolling Stone* (2003)

alrededor le cae como un mazazo al esfuerzo kink, que carece de la grandilocuencia, el volumen o los presupuestos de sus competidores.

El comienzo del proyecto coincide con el periodo de mayor intensidad de la psicodelia, a la que los Kinks dejarán pasar y no harán mención más que con pequeños detalles.²⁹⁸ Como señala Andy Miller, “en el verano de 1966, mientras todos experimentaban con *tape loops*, *phasing*, guitarras al revés –las interferencias atmosféricas de la tormenta psicodélica que se estaba gestando- [Ray] Davies se concentraba en el oficio de la composición” (Miller, 2010:4). La psicodelia es una forma de expresividad musical que fusiona el rock’n’roll con el surrealismo y algunos toques orientalistas y el consumo de drogas. Ello mismo explicaría por qué los Kinks no llegaron a ser psicodélicos. En pleno auge del *Swinging London* Ray Davies se hallaba inmerso en su vida familiar: casado, con una hija y otra de camino. Si el líder del grupo hubiese sido su hermano Dave, posiblemente los Kinks habrían sonado de otra manera (de hecho, en sus canciones suenan de otra manera). En “Two sisters” (del disco *Something Else* 1967) Ray Davies habla justamente de esta situación en la que los dos hermanos Davies se enfrentan a modos de vida distintos:

“Sybilla miró en su espejo,
Priscilla miró a la lavadora
y el tedio de estar casada.
Estaba tan celosa de su hermana,
de su libertad y amigos elegantes.”

TKATVGPS será así el escondite o escape de Ray Davies. La melancolía que impregnará este disco, esa añoranza pastoral, esa *englishness* nostálgica, como la llama

²⁹⁸ Lo más parecido a la psicodelia que harán los Kinks, aparte de ser uno de los primeros grupos en orientalizar el sonido del rock (“See my friends” de 1965), será el *crescendo* de “Sitting by the Riverside”, que en el fondo no deja de ser un music hall con toques afrancesados, o también las voces *aceleradas* de “Phenomenal cat”.

Baxter-Moore (2006), será como si sublimara los celos y opresión que siente su personaje “Priscilla”, y en vez de festejar la psicodelia y el *Swinging London*, como casi todos los elementos presentes en el rock británico del momento –incluido su hermano-, lo que hará será trabajar incansablemente en diversos proyectos, y en uno de ellos –este disco-, creará un mundo perdido que ocupe el vacío o tedio generado por la vida familiar.

Como sitio añorado o perdido, la metáfora de Davies funciona. El pueblito imaginario cumple a la perfección las expectativas de transformarse en un sitio donde esconderse. Ahora bien, ¿por qué, de todo lo imaginable, Ray Davies habla de un pueblo, de la campiña, del pasado? Según Dave Davies, se debía a que

“Ray componía prolíficamente. Mientras otros compositores despreciaban metafóricamente lo viejo a favor de lo nuevo, los Kinks intentaban señalar un camino hacia un futuro donde lo bueno del pasado pudiera entretenerse con lo más nuevo y radical. Pensábamos que la revolución, si es que iba a haber una, no ocurriría al liberarnos completamente de las cadenas de nuestro pasado, de nuestra cultura. Evidentemente, era cuestión de integrar lo que todavía funcionaba de lo antiguo con lo que estaba por llegar” (Davies, 2005:88).

Después del esquinazo dado a la psicodelia y la subsiguiente apuesta por cosas más mundanas, hay que tener en cuenta que el contexto poco favorable del grupo en que surge este disco también podría motivar esa retirada hacia el interior. El tedio del hogar tiene la ventaja de ser un refugio de los malos tiempos del grupo. Desde finales de 1967 el ritmo de trabajo de los Kinks no se desacelera, pero los esfuerzos de Ray Davies, ya consolidado como el motor creativo del grupo, se diversifican, se plantean carreras

solistas paralelas,²⁹⁹ y la actividad del grupo, como una actuación musical en directo, va menguando, llegando a su punto más bajo en octubre de 1968, cuando tocan en el circuito de cabarets del condado de Durham –el *Top hat Club* de Spennymoor, el *Club Fiesta* de Stockton-on-Tees, o el *Garden farm Pub* de Chester-Le-Street). “Tuve horribles visiones del grupo terminando su carrera en el circuito de cabarets”, recuerda Dave Davies (2005:89).³⁰⁰

Dough Hinman (2004:120) señala que las notas de prensa del momento apuntaban a que estas fechas consistían en un experimento por parte de los *managers* del grupo, quienes buscaban intentar algo diferente. Sin embargo, parece ser que Barry Dickens, quien fue agente de contrataciones del grupo, confesó que los promotores británicos (promotores de conciertos) no querían trabajar con los Kinks, a quienes antecedió su fama de ser impuntuales o sencillamente no presentarse a los conciertos. El elevado volumen del sonido con que tocaban en vivo tampoco era el más adecuado para la atmósfera de cena y baile de estas salas, a lo que habría que sumarle, como señala el baterista Mick Avory, que “debías tener una actuación que fuese profesional, pulida y bien ensayada, y eso era lo que no éramos” (Citado en Miller, 2003:41).

9.2.2 *El sonido de la evocación*

“El *Village Green preservation Society* atrajo cierto seguimiento pasajero, aunque fue un desastre de ventas y casi no tuvo radiodifusión en Gran Bretaña. Cuando salió en 1968, ya casi no quedaban estaciones piratas que hicieran de radio alternativas. El ilustre gobierno había prohibido aquellas radios que eran el último medio independiente. Ahora la BBC monopolizaba las ondas radiales, y para muchos de los DJ’s emergentes,

²⁹⁹ Su hermano tiene un inesperado éxito con “Dead of the a clown”, un tema de *Something else* que se editó como single a nombre de Dave Davies como solista y alcanzó el #5 en las listas británicas.

³⁰⁰ Para una acercamiento al volumen de trabajo de los Kinks, cfr. en Apéndice el punto **13.3 La producción de *The Kinks Are The Village Green Preservation Society***.

los Kinks sonaban demasiado inglés. Mientras todo el mundo creía que lo último (*hip*) era probar ácido, meterse cuanta más droga mejor y escuchar música en estado comatoso, los Kinks cantábamos canciones sobre amigos perdidos, cerveza tirada, moteros, brujas y gatos voladores” (Davies, 2007:361).

Casi todos los críticos musicales que han hecho referencia a este disco –y estoy pensando en la crítica musical británica- comentan básicamente lo mismo, que se trata de un disco anticuado y anacrónico, que mientras los Beatles cantaban “Revolution” y los Rolling Stones “Street fighting man” (ambas de 1968), Ray Davies componía acerca de un pueblo imaginario y sus particularidades. Michael Mooradian Lupro, en uno de los artículos del número que la revista *Popular Music and Society* dedicó a los Kinks (2006, vol.29, nº2), señala que la ambigüedad de la declaración de Ray Davies (mirar al pasado y a la vez al futuro, preservar el pasado y proteger el futuro, cfr. la canción “The Village Green Preservation Society”), se enmarcaría en la línea de los contradictorios planes urbanísticos británicos de la posguerra.

“Las narrativas en *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* encarnan las tensiones entre los paisajes modernistas y la ingeniería social de los desarrollos urbanos de la posguerra y la cultura popular. [El disco] es la respuesta o reacción (*response*) de Ray Davies a su experiencia de estos paisajes modernistas y desarrollos urbanistas tales como los de las Nuevas Ciudades (*New Towns*)” (Lupro, 2006:189-90).

Las New Towns que menciona Lupro son parte del desarrollo urbano tras la guerra. El *New Towns Act* es de 1946. Inspiradas en las Ciudades Jardín imaginadas por Ebenezer Howards a principios del siglo XX, terminarían siendo meras dispersiones suburbanas. Lupro señala que el álbum representa un regreso conceptual y material a la

promesa fallida de las Ciudades Jardín y la realidad ambivalente de las New Towns (ibíd.:193). Se trataría de un conflicto entre forma y función, entre la estética victoriana defendida por Davies y la eficiencia de las planificaciones urbanísticas.

“The Village Green Preservation Society”, la canción con que abre el disco, encarna esa ambigua dicotomía entre romanticismo y modernidad. Ahora bien, a pesar de las referencias directas a los desarrollos urbanos que podrían atestiguar las tesis de Lupro (2006),³⁰¹ el ánimo de la canción, y posteriormente de todo el álbum, más que una crítica a la modernidad, es una lamentación por los detalles que conforman la vida cotidiana y el paso del tiempo se lleva por delante.

“The Village Green Preservation Society”

We are the Village Green Preservation Society
God save Donald Duck, Vaudeville and Variety
We are the Desperate Dan Appreciation Society
God save strawberry jam and all the different varieties
Preserving the old ways from being abused
Protecting the new ways for me and for you
What more can we do
We are the Draught Beer Preservation Society
God save Mrs. Mopp and good Old Mother Riley
We are the Custard Pie Appreciation Consortium
God save the George Cross and all those who were awarded them
We are the Sherlock Holmes English Speaking Vernacular
Help save Fu Manchu, Moriarty and Dracula
We are the Office Block Persecution Affinity
God save little shops, china cups and virginity
We are the Skyscraper Condemnation Affiliate
God save tudor houses, antique tables and billiards
Preserving the old ways from being abused

³⁰¹ Lupro va un poco más allá y postula que en el disco podría adelantarse la presencia y crítica a la figura del estado, tan presente y sarcásticamente criticado en su álbum posterior, *Arthur (or the decline and fall of the British Empire)* (1969), y a quien Davies tendrá en cuenta en los álbumes de la primera mitad de los años setenta.

Protecting the new ways for me and for you
What more can we do
God save the Village Green”.

Similar a estas obras que intentan objetivar un estado de la memoria colectiva y de la memoria personal en las que se enumeran objetos de diversa naturaleza vinculados a la cultura popular –el caso de Umberto Eco, por ejemplo, y su *La misteriosa llama de la reina Loana*-, la Village Green Preservation Society, o la Sociedad de la Preservación del Pueblo Green, defiende al Pato Donald, el vodevil y el teatro de revistas, Desperate Dan (el cómic) o la mermelada de fresa y todas sus variedades. El estribillo exclama: “conservando las viejas formas para que no las maltraten, protegiendo las nuevas maneras para mí y para ti, ¿qué más podemos hacer?” La lista de cosas a preservar y proteger continúa: la cerveza tirada, la Señora Mopa (Mrs Mopp), la Vieja Madre Riley (personaje de Music Hall, *Old Mother Riley*), la tarta de crema pastelera, la George Cross y todos aquellos premiados con ella, Sherlock Holmes, Fu Manchu, Moriarty, Drácula, las tiendas pequeñas, tazas chinas, la virginidad, mesas antiguas y billares. También van en contra de los bloques de oficina y los rascacielos, a la vez que piden por la salvación de las casas estilo Tudor. Casi todas las canciones del álbum retoman el espíritu de la letra de esta canción, la añoranza por el pasado y el intento de lograr preservarlo de la modernidad. Las fotografías de familia, los viejos amigos, el pueblo típico del campo inglés, las granjas de animales o la última locomotora a vapor.

Sonoramente, el disco mantiene la línea y no es un disco al que podamos llamar innovador, siendo el Music Hall, si no el estilo imperante en la mayoría de las canciones, sí el espíritu del álbum. Lo más parecido al rock’n’roll es “Last of the Steam-Powered Trains”, que hace de homenaje –o hurto descarado- a la escena del rhythm and blues y la figura clave de Howlin’ Wolf. El riff de la canción es similar al de

“Smokestack Lightning”. Curiosa mención al blues, y más curiosa si nos atenemos al periodista musical Charles Shaar Murray, para quien los Kinks fueron “el peor grupo de blues de toda la época. Si se hubiesen mantenido como músicos de blues, habrían abandonado el negocio un año después de grabar esos discos”.³⁰² Exageración o no, la figura cuasi retórica del tren dentro de la cosmogonía del blues reaparece aquí en la extinción de los trenes a vapor para significar el cambio de la modernidad tardía de la posguerra, pero también para objetivar el blues norteamericano y el propio blues británico. Como escribió Jon Savage, con este álbum, los Kinks sonaban “espantosamente desfasados, como atestigua Ray Davies en “Last of the Steam-Powered Trains”. El pop se había polarizado hasta el punto de que si no eras un grupo *bubblegum*, tenías que ser “underground”, cosa que, como todos los movimientos populares (*pop*), resultaba estalinista en la exclusión de las voces disidentes” (Savage, 1984:102). Lupro (2006) identifica esta canción con una crítica al imperio del automóvil, imposición que representa el avance del individualismo (transporte privado en vez del transporte público ferroviario) y la alteración de los paisajes rurales con la construcción de autovías. “Se derribaron encantadoras casas victorianas y fueron sustituidos por fríos bloques de oficinas; se excavaron bellos parajes campestres para construir más carreteras”, escribe Dave Davies en su biografía. “Los arquitectos y diseñadores debían de tener la cabeza metida en el culo” (Davies, 2005:88).

Lo más parecido al sonido kink original es “Wicked Annabella”, una canción sobre una bruja tenebrosa, que está construida sobre un riff al estilo “You really got me” o “I need you”. El riff suena misteriosamente parecido al estribillo de “Light my fire” de los Doors, a quienes los Kinks habían acusado recientemente de plagiarle su “All day and all of the night” (1965) en su éxito “Hello I love you”, sólo unos meses antes de

³⁰² Cita extraída de *All Aboard (The Great Lost Kink Dvd)*, dvd compilatorio de diversas presentaciones televisivas de los Kinks entre 1964 y 1973. Shaar Murray habla en particular del primer *single* de los Kinks.

TKATVGPS. Amenazaron con demandarles, pero al final se echaron atrás. ¿Es esta canción un ojo por ojo sónico?

El álbum guarda, escondidas, varias joyas. “Big Sky” es una de ellas. Ray Davies, según cuenta él mismo en su autobiografía (Davies, 2007), se inspiró a partir de la vista de la Costa Azul y sus paseantes desde lo alto del balcón de un hotel en Cannes. Era una tarde soleada, y el hotel miraba hacia unos jardines amplios donde la gente pasaba.³⁰³

“Big Sky” (fragmento)

Big Sky looked down on all the people looking up at the Big Sky
Everybody is pushing one another around
Big Sky feels sad when he sees the children scream and cry
But the Big Sky is too big to let it get him down
Big Sky's too big to cry...

Lupro señala que la canción encarna una contradicción, el gran cielo, con minúsculas, es símbolo de la naturaleza y libertad definitiva, mientras que el Gran Cielo, con mayúscula, representa al burócrata definitivo, el planificador de las New Towns (Lupro, 2006:198). Ahora bien, la canción suena como un motivo arábigo cockney, un music hall mediterráneo, indoeuropeo –como “Monica” o el corte o *break* de “People take pictures of each other”. Un viaje zíngaro a la inversa. En la última sílaba de la frase “Big sky's too big to cry”, por ejemplo, Davies desafina, dando una nota primitiva, ancestral –una desviación cercana a las terceras menores del blues. Previa a la racionalización musical occidental, diría Weber. Una incomodidad sonora cuyo efecto es cercano a las discrepancias participatorias que comentaba Charles Keil.

³⁰³ Si “Sunny afternoon”, como hemos mencionado anteriormente –en el punto **8.3.4.2 Segunda etapa 1966-1969: intromisión y liderazgo de Ray Davies**–, fue una suerte de *valium musical* (teniendo en cuenta las difíciles condiciones de su gestación), “Big Sky”, parafraseando a Marcel Proust, podría ser como un cuadro de Veermer, una pintura musical.

Un efecto que se repite en casi todos los grandes temas de los Kinks, desde “You really got me” a “Waterloo sunset”: la nasalidad de la voz de Ray Davies, y ese oído que oye notas intermedias, desviadas un cuarto u octavo de tono de la afinación temperada moderna.³⁰⁴

Otra de las “joyas” que guarda este álbum es “Village Green”, la canción que dio pie a todo el disco. Terminada de garbar en febrero de 1967, esta canción resume el espíritu que de evocación de todo el disco:

<p>“Afuera, en el campo, Lejos de todo el hollín y ruido de la ciudad Hay un pueblo verde. Ha pasado mucho tiempo Desde la última vez que vi su iglesia con su campanario”</p>
--

Con un sonido y orquestación barrocos (orquestación a cargo de David Whitaker), alejada del sonido kink clásico basado en riffs de guitarras o alejada incluso del sonido británico del music hall que caracteriza gran parte de la producción discográfica del grupo, “Village Green” suena realmente como un pueblo antiguo. Según Hinman (2004:121), en esta canción, aparte de los arreglos de viento y cuerda

³⁰⁴ Este sonido indoeuropeo, oriental, es un recurso del que Davies se ha sentido orgulloso predecesor: hablando sobre el disco *Revolver* de los Beatles (1966) en la revista *Disc and Music Echo Magazine* (agosto, 1966), comenta sobre la canción “Love you too”, de George Harrison, un tema en el que el músico beatle toca un sitar y se acompaña de músicos indios: “George escribió ésta –debe tener una gran influencia en el grupo ahora. Yo estaba haciendo este tipo de canciones hace un par de años –ahora hago lo que los Beatles hacían hace dos años. No es una mala canción –está bien tocada, lo cual siempre es cierto en un tema de los Beatles”. Como señalan Javier Noya (2011) o Carey Flener (2006) a partir de George Harrison se hizo visible y se propagó el orientalismo en el rock británico. Si bien los Beatles dieron visibilidad a las culturas orientales que se habían sumado al conjunto poblacional británico a partir de los procesos de descolonización de posguerra, siempre hubo presencia pluricultural en la expresión popular británica. En el cine, tanto estadounidense como británico, había decenas de películas que, sin acometer la musicalidad, tomaban como tema o trasfondo el periodo colonial británico del siglo XIX. Por ejemplo: *La carga de la Brigada Ligera* (Michael Curtiz, 1936), *Las cuatro plumas* (Zoltan Korda, 1939), *El libro de la selva* (adaptación del libro del *criollo* indio Rudyard Kipling, quien, junto a Rider Haggard, fue de los escritores por antonomasia del imperio, dirigida también por Zoltan Korda, 1942), o *Kim de la India* (Victor Saville, 1950). Luego podremos ver que el orientalismo también se cuela en la obra de los Who, aunque, a diferencia de la mimesis posible de los sonidos arábigos o indios, Pete Townshend intentará algo más arriesgado, llevar la filosofía sufí de Meher Baba al rock’n’roll.

acreditados a Whitaker, Nicky Hopkins toca el clavicordio. Oyendo la versión instrumental que se agregó a este disco en 2004,³⁰⁵ sospecho que es posible que parte de la orquestación se ejecute con un melotrón. “Village Green” obtendría parte de ese sonido antiguo, mezcla entre iglesia y calle mayor, de la interacción entre el clavicordio y un melotrón sonando como un oboe o *fagot*.

9.3 *Tommy* y la objetivación mística de la experiencia de posguerra

Tommy es una parodia de *Pet Sounds* y *Sgt. Pepper’s*. Era gente muy pomposa que creía saber escribir, y nosotros nos reíamos un poco de ellos. Hoy en día se nos acusa constantemente de ser pretenciosos porque lo llamamos ópera rock, lo que en sí era una broma. (Pete Townshend).³⁰⁶

Podríamos decir que Pete Townshend, en tanto compositor de la ópera rock *Tommy*, pertenece –parafraseando Ray Davies- a “esa clase de intelectuales que decidieron que podían transformar el rock’n’roll, que era la voz del proletariado, en una forma de arte elitista” (Davies, 2007:363). Ya hemos mencionado que el paso por la escuela de arte, nexa en común de casi todas las figuras relevantes del *beat boom* y la psicodelia, tuvo efectos similares, así como a la vez diversos, en nuestros casos (Lennon de los Beatles, Davies de los Kinks o Townshend de los Who). Mientras que para Ray Davies, desde su visión romántica, el paso por la escuela de arte fue la confirmación del esnobismo imperante en la sociedad británica:

³⁰⁵ *The Kinks Are The Village Green Preservation Society. Special Deluxe Edition* [CD] Sanctuary Records, Londres, 2004.

³⁰⁶ Entrevista de Murray Lerner. Las citas de Townshend que siguen son parte de esta entrevista, salvo donde se indique lo contrario.

“Pienso que los sesenta fueron una estafa: el establishment seguía gobernando el país [...] Los sesenta fueron una especie de zanahoria sujeta frente a la juventud para que nos distraiésemos y no nos rebelásemos en contra de la clase dirigente, y todos los sobornos y corrupción presentes en la política” (Davies, 2007:311).

Para Pete Townshend, en cambio desde una visión menos romántica y más cercana a la vanguardia, la escuela de arte lo predispuso a abrir los ojos y comprender el mundo del rock, su naturaleza y sus posibilidades, y poder servirse de él como medio de expresión:

“El arte no sólo yace en el disco. Está en todo el proceso de composición, a lo largo de la producción discográfica, de lo que el disco dice, en cómo reacciona la gente, qué gente baila con el disco, y qué hace el disco a su tiempo. Esto es lo que el arte es, y no puede realmente ser apreciado hasta que puedas mirar todo ello en retrospectiva” (Pete Townshend, citado en Marsh, 1983:230).

Frente a la zanahoria de los sesenta, expresada en el agrio comentario de Davies, y que en su música se expresa como rechazo al cogollito prosutiano de la corte emergente de músicos o rechazo a la psicodelia o rechazo al paz y amor hippies (y que se manifestará incluso en ataques directos al nuevo hedonismo –“Dedicated follower of fashion”-, a la industria discográfica –“Denmark Street”- y sus medios de promoción –“Top of the Pops”), Pete Townshend (que también sufrió a la industria discográfica o a sus medios de promoción), a su manera, creó una obra en la que por medio del personaje central se expresa la zanahoria y su rechazo: tras el ascenso espiritual del personaje de *Tommy* y la transformación de su movimiento tecno-espiritual en una suerte de franquicia dispersada en los *holidays camps*, la multitud se rebela y grita al nuevo ídolo: “no vamos a

aceptarlo” (*We’re not gonna take it*).³⁰⁷ En todo caso, aunque Pete Townshend pueda caer dentro de esa categorización de intelectual que decide transformar el rock’n’roll en una forma de arte elitista (¿qué es sino intentar hacer una ópera-rock?), y aunque los primeros discos de ambos grupos, Kinks y Who, posiblemente por compartir productor discográfico (Shel Talmy), hayan sonado de forma cercana (comparar “You really got me” de los Kinks con “I can’t explain” de los Who), la opinión de Ray Davies acerca de Townshend y de los Who, así como de su éxito con *Tommy* no fue negativa.

“No me llamó la atención cuando [los Who] salieron con *Tommy*, porque nos habíamos cruzado en algunas actuaciones y ellos eran un poco más –odio decir la palabra ‘inteligente’- centrados que muchas otras bandas de rock. La mayoría de las bandas con las que los Kinks hacíamos gira estaban en esto sólo por la diversión, por hacer algo de dinero y comprarse un coche. Pero con los Who tenías la sensación de que estaban reescribiendo las reglas, lo que me atraía, porque yo estaba intentando hacer lo mismo” (citado en Marten y Hudson, 2001:101)

9.3.1 La grabación de *Tommy*

Tommy, durante mucho tiempo, no parecía tener estructura. Tenía una historia, pero no tenía nada que ver con la que salió en la grabación. Fue entonces [durante la grabación] cuando las ideas de los demás en el grupo comenzaron a introducirse. Y fue genial. (Pete Townshend)

Tommy es, siguiendo la progresión de álbumes originales de estudio (esto es, sin tener en cuenta las compilaciones ni las ediciones en otros países), el cuarto disco de

³⁰⁷ En este sentido, “We’re not gonna take it” es un paso intermedio entre “My generation” y “Won’t get fooled again”, los grandes temas de desencanto colectivo en Townshend.

larga duración que los Who graban, y el tercero que produce su manager Kit Lambert. La cita de Townshend apunta al cambio ocurrido en el seno del grupo durante la gestación de *Tommy*. Hemos señalado que tanto la *intra-física* como la *extra-física* del grupo fueron conflictivas en los Who, con las disputas y rencillas internas por un lado, con los problemas legales con Talmy por el otro. A pesar de que, como compositor, Townshend ha sido bastante cerrado a las opiniones ajenas –de hecho, llegaba a las sesiones con maquetas de sus canciones, hechas de manera muy precisa,³⁰⁸ durante la grabación de *Tommy*, sin embargo, se opera un cambio notable en la banda y en su física. Como si de repente todos supieran que el esfuerzo dará frutos. Según declaraciones de todos los miembros del grupo, las peleas, las deudas, los litigios, la bancarrota, todo desapareció del horizonte Who, sólo había espacio para el nuevo proyecto.

Desde el día en que salió a la venta su tercer álbum a finales de 1967, *Sell Out*, hasta que ve la luz *Tommy* en mayo de 1969, pasarán más de 17 meses, y a diferencia de la situación de los Kinks, que van menguando su actividad antes, durante y posteriormente a la producción de *TKATVGPS*, los Who entran en una espiral de actividad sin precedentes.³⁰⁹ Pasan gran parte de 1967 y 1968 de gira por los EEUU, y desde mediados de septiembre de 1968 se vuelcan en el trabajo en los estudios IBC de Londres.

El disco se presentó en sociedad el 1 de mayo de 1969 en el *Ronnie Scott's Club* en el Soho londinense. Se invitó a la prensa musical y los Who tocaron gran parte del

³⁰⁸ “Empleaba más energía, pasión e intensidad en las grabaciones que hacía en casa de las canciones que componía que la que empleaba en las sesiones de estudio con la banda, que eran más bien pasar la tarde borracho con los colegas, hablando de lo que habían hecho el año anterior”, comenta Townshend en la entrevista con Murray Lerner. Glyn Johns, quien, como productor e ingeniero de sonido, trabajó en varias grabaciones de los Who, comenta, en el documental sobre la grabación del álbum *Who's Next*, que “las maquetas de Pete eran fabulosas, además de ser un reto. Porque eran muy diferentes. Al escucharlas sabías que era difícil tratar de hacer algo mejor (...) Los arreglos básicos, las ideas sonoras y todo lo demás, venía siempre de las maquetas de Pete. El *feeling* también”.

³⁰⁹ Cfr. **Cuadro sobre ritmo anual de trabajo de los Who** en el Apéndice (punto **13.4**).

nuevo disco a un volumen arrollador. A partir de entonces, y hasta finales de 1970, los Who llegaron a tocar *Tommy* más de 150 veces, de los teatros británicos y europeos a los macrofestivales en suelo estadounidense.³¹⁰

9.3.2 La estructuración de Tommy

Ian MacDonald dijo que técnicamente *Tommy* no es una ópera, pues ésta requeriría una estructura dramática y una experiencia teatral en tres dimensiones, con cierta profundidad y el foco puesto en la acción y en los personajes. *Tommy* en cambio es más esquemático que dramático, siendo más una parábola que una historia. Se trataría más de una cantata que de una ópera.³¹¹

Cantata u ópera, el disco abre con “Overture”, un guiño a las formas musicales clásicas y que funciona como un dispositivo muy preciso, en el que se introducen los motivos musicales que luego se desarrollan a lo largo de la obra. De forma instrumental, se suceden los acordes de “1921”, “See me, feel me”, el riff de “Go to the mirror”, “We’re not gonna take it”, “Listening to you” o “Pinball Wizard”, para terminar dando voz a Townshend en “Captain Walker”.

El álbum, como ya habían hecho los Beatles con *Sgt Pepper’s*, contiene, a modo de libreto, las letras de las canciones que componen *Tommy*, así como se especifica también a quién corresponde cada línea. A diferencia de *Sgt Pepper’s* o *TKATVGPS*, la

³¹⁰ También tocaron *Tommy* en macrofestivales europeos, como los celebrados en la isla de Wight en 1969 y 1970, o en salas operísticas norteamericanas, como el Metropolitan Opera House de Nueva York. Como con los discos de los Beatles, en los que el posible efecto *lift-up-over sounding* se pierde en las mezclas y diversos overdubbings, con *Tommy* ocurre lo mismo. Un ejemplo es “Christmas”, una canción de la que no podemos percibir el músculo o fuerza, en su versión de estudio, hasta toparnos con la pista donde está grabada la parte instrumental (“Out Take 3” en los extras de la última versión de *Tommy*, la versión llamada *deluxe*). Aunque se trata, como en todo *Tommy*, de grabaciones con un Keith Moon bastante civilizado a la batería, esta versión, en la que sólo hay tres instrumentos –batería, bajo y guitarra–, posee la fuerza que podemos encontrar en los conciertos de los que hay grabaciones parciales o totales de *Tommy*.

³¹¹ MacDonald escribió esto en 1975 para el *New Musical Express*, pero está citado en Marsh (1983:341).

estructura de *Tommy* está dispuesta de modo que linealmente presente una historia (aunque sea más esquemática que dramática, como señalaba MacDonald). Al final de la obertura, escuchamos cómo se pierde el rastro del capitán Walker en el frente de batalla de la Gran Guerra. La desaparición de Walker coincide con el nacimiento de su hijo Tommy en suelo británico (“It’s a Boy”). En “1921” asistimos a cómo la madre de Tommy rehace su vida con una nueva pareja. Lo que empieza como un idilio o motivo de alegría (“Tengo el presentimiento de que 1921 será un buen año”, comenta el amante al principio de la canción), se topa con el regreso del padre desaparecido, quien mata al amante de la madre y obliga a Tommy a no decir nada sobre el asesinato que acaba de presenciar. Este hostigamiento psicológico desencadena el autismo de Tommy. Aquí comienza su sordera, silencio y ceguera. Ahora bien, desde un punto de vista narrativo, el asesinato del amante no está claro. El padre de Tommy regresa y dice que 1921 “podrá ser un buen año para él y su mujer, pero para ti [el amante] y ella [la madre de Tommy], no, ¡nunca!”, y entonces la madre de Tommy comienza a exclamar “¿Y qué va a pasar con el niño? ¡Él lo ha visto todo!”.

En “Amazing journey”, canción que el libreto no especifica a quién, de los personajes, pertenece la voz cantante –por lo que suponemos que se trata de un narrador externo en tercera persona-, tenemos la descripción del autismo de Tommy: “niño sordo, mudo y ciego, que se halla en una tranquila tierra de vibraciones. Por extraño que parezca, sus sueños musicales no son nada malos”. A pesar de la sordera (entre otras disminuciones), Tommy puede sentir vibraciones –recordemos que las frecuencias sonoras al bajar y hacerse más graves se transforman en vibraciones táctiles, y que en última instancia el oído es un sentido del tacto inusitadamente desarrollado- y será con ellas que se mantenga unido al mundo, a pesar de su cerrazón sensorial aparente. Como si se tratara de un *medley* o popurrí, a “Amazing journey” le sigue “Sparks” un motivo

instrumental que sirve como manifestación sonora del mundo interior de Tommy. El riff principal de esta canción no es original de este disco, sino que los Who y Townshend lo utilizaron en el álbum anterior, *Sell Out*, como parte de la en cierta medida fallida “Rael”.

Luego viene “Eyesight to the blind”, una canción de “Sonny Boy Williamson” (de 1951) que Pete Townshend adaptó para el disco. Esta canción cuenta cómo Tommy es llevado ante una mujer milagrosa para ser curado de su problema. Se trata del primero de los médicos, curanderos, predicadores y prostitutas por los que Tommy pasará, llevado por sus padres, en busca de una cura a su aislamiento. En “Christmas” asistimos a unas navidades en las que, mientras los niños juegan, el padre de Tommy se pregunta cómo se salvará su hijo si no es capaz de enterarse de nada (“Tommy no sabe qué día es hoy, o quién fue Jesús”). Enojado, el padre llega a increpar a su hijo (“Tommy, ¿puedes oírme?”, repite), quien responde por dentro con la elegía “mírame, siénteme, tócame, cúrame”.

“Cousin Kevin” es una de las dos canciones que John Entwistle compuso para este álbum. Por pedido de Townshend, Entwistle escribió sobre los maltratos y abusos. El primo Kevin es un matón al que dejan al cuidado de Tommy. “Estamos solos, primo”, le dice a Tommy, a quien ata a una silla, apaga un cigarrillo en el hombro, tira del pelo, sumerge en la bañera o lo deja a la intemperie bajo la lluvia. “Pondré vidrios en tu comida, pinchos en tu asiento”.

“The acid queen” es una prostituta a la que Tommy es llevada, con el fin, no muy claro, de o bien espabilarlo o drogarlo, o bien al menos que tenga algún tipo alivio sexual. También representa, como dispositivo narrativo, el paso cronológico de la niñez a la juventud: “Danos una habitación. Cierra la puerta. Déjanos solos por un rato. Tu hijo/niño (*boy*) no será más un niño (*boy*), será joven (*young*) pero no un niño (*child*)”.

Después de “Acid queen”, viene “Underture”, una pieza instrumental de unos diez minutos que se basa en gran medida en el mismo riff de “Sparks”. “Do you think it’s alright” es una canción breve que da pie a “Fiddle about”. La madre se pregunta si está bien dejar a Tommy con su tío, quien parece ha bebido algo más de lo normal. En “Fiddle about”, la segunda canción de Entwistle, el tío Ernie, a cargo de Tommy, abusa sexualmente de él. “Quitemos las sábanas, subamos la camiseta de tu pijama”.

“Pinball Wizard” es la canción que relata cómo Tommy, a pesar de sus incapacidades sensoriales, puede jugar al pinball y convertirse en el mejor, y por lo tanto, en un ídolo de masas. Esta canción fue el *single* previo al álbum, y a pesar de haber tenido una buena acogida (llegó al puesto número 4 en las listas de ventas británicas), fue tildada de enferma (*sick*) por parte de la prensa. La idea de que un impedido jugara al pinball y fuese tema de una canción de rock, resultó chocante y se interpretó como una mofa a la discapacidad. “Pinball Wizard” es una metáfora sin dudas de la relación que Tommy, en tanto adolescente, mantiene con las formas modernas y tecnológicas de entretenimiento, metáfora de la generación de posguerra que encuentra en los juguetes electrónicos (el pinball o las guitarras eléctricas) una manera de conectar con el mundo y conectar entre sí, comunicarse y dejar de ser parte de ese mundo de las privaciones y abusos.

En “There’s a Doctor” el padre anuncia el hallazgo de un médico que quizá pueda curar a Tommy, y al que llevarán en la canción “Go to the mirror”. El médico les confirmará que, a pesar de no parecer prestar atención al mundo que le rodea, Tommy no padece ninguna razón objetiva para estar aislado como un autista, “sus ojos reaccionan a la luz [...] Oye, pero no puede responder”. Sin embargo, mientras el padre y el médico discuten sobre la enfermedad, volvemos al tema de Tommy, con su “mírame, siénteme, tócame y cúrame”. A continuación, la madre increpa a Tommy.

“¿Puedes oírme?”, pregunta una y otra vez en “Tommy can you hear me”, para, cansada de verle absorto frente al espejo, romperlo en “Smash the mirror” y liberar así finalmente a Tommy de su aislamiento. Una vez recuperada la conciencia o actitud activa hacia el mundo sensorial, Tommy comienza a predicar (como el Jesús que vuelve del desierto, o el Zaratustra que baja de la montaña). En “Sensation” asistimos a esta transformación, que no es otra cosa que una inserción directa de las enseñanzas sufíes de Meher Baba recogidas por Pete Townshend. “Miracle cure” es la respuesta de la prensa ante la cura del genio del pinball (“el mago del pinball en una cura milagrosa”).

“Sally Simpson” es la historia de una jovencita seguidora de Tommy. Describiendo el furor de los seguidores de Tommy, Townshend homenajea a las tennyboperes en general y a una jovencita en particular, a la que vio herirse en un concierto que los Who dieron junto a los Doors en 1968 (“Sally se casó con un músico de rock que conoció en California” dice la canción al final). “I’m free” es parte de las enseñanzas de Tommy y parte del mensaje de Meher Baba que Townshend intenta retransmitir. A las enseñanzas de Tommy, los seguidores preguntan “¿cómo podemos seguirte?”. A medida que el culto a Tommy crece, vemos en “Welcome” y “Tommy’s holiday camp” cómo se crean emplazamientos de culto inspirados en los antiguos campamentos de verano (otra referencia a la posguerra británica) que funcionan como una franquicia.

Finalmente el disco llega a “We’re not gonna take it!”, canción en la que los seguidores se desencantan con Tommy y la instrumentalización de su mensaje por medio de las iglesias parodiadas en los campamentos de verano y la parafernalia marketinera del movimiento. Los seguidores rechazan el mensaje de Tommy, quien cierra el disco cantando de nuevo “siénteme...” y cerrando con “Listening to you...”:

Al escucharte, obtengo la música Al mirarte, obtengo el calor Al seguirte, subo a la montaña Recibo la excitación a tus pies. Detrás de ti veo los millones En ti veo la gloria De ti recibo opiniones De ti recibo la historia. ³¹²
--

9.3.3 Tommy como objetivación de su generación

Lo que intentaba hacer, con algo como *Tommy*, era utilizar la fórmula del rock y la del espejo para reflejar toda una serie de dificultades de la posguerra que creo que todavía sufrimos (...) Todavía hoy no sabemos muy bien qué pasó en esas dos últimas grandes guerras. No sabemos del todo qué pasó. Sólo sabemos cómo acabó. (Pete Townshend)

Más de veinte años después de finalizar la guerra, cuando a mediados de 1968 llega el momento de grabar el que será el álbum *Tommy*, ni el concepto está definido, ni las canciones están todas, ni siquiera el título es el definitivo. Desde 1967 Pete Townshend viene trabajando la idea de hacer una ópera cuyo nombre cambia por momentos de “Amazing Journey” a “Deaf, dumb and blind boy”. Si seguimos las explicaciones del propio Townshend (por ejemplo, en Barnes y Townshend, 1977), veremos que *Tommy* trata del ascenso espiritual de alguien contrariado por las experiencias de infancia y juventud. Aunque la cronología de *Tommy* se sitúe en el periodo de entreguerras –desde la Gran Guerra, en la que muere el padre, hasta el ascenso del fascismo, y su rechazo popular en “We’re not gonna take it”- la situación de

³¹² “Listening to you, I get the music / Gazing at you, I get the Heat / Following you, I climb the mountains / I get excitement at your feet / Right behind you, I see the millions / On you, I get the glory
From you, I get opinions / From you, I get the story”

abusos e incomunicación como experiencia traumática, bien puede asociarse directamente tanto a la infancia de posguerra como al haber crecido al amparo de los racionamientos y el miedo a la guerra nuclear.³¹³

El *pinball*, por su parte, mezcla de excitación y tecnología, es, como el rock, un medio de expresión, goce y control, y, fundamentalmente, una manera de conectar con el mundo y de conectar a las nuevas generaciones entre sí. Es también una metáfora del estudio de grabación: donde los ciegos, sordos y mudos –el propio Townshend ante sí mismo– pueden expresarse. Es el medio tecnológico que les permite conectar con las ondas y a través de ellas con los demás. La hondura de la experiencia *pinball* también ha de asociarse a la contracultura, básicamente en su dimensión hedonista de sexo y drogas (en “Acid Queen”, por ejemplo). Pero a diferencia de las experiencias de infancia, donde el sexo y las sustancias tenían que ver con abusos y el mantenimiento psicotrópico del cuerpo del trabajador, hemos visto que la experiencia de los sesenta libera al sexo (Weeks 1985; 2001), lo convierte en una opción personal y no en una invasión, y convierte las drogas no en una ayuda industrial, laboral, o *mother’s little helper*, como cantaban los Rolling Stones, sino en un camino hacia una percepción diferente y revolucionaria de la realidad (el *break on through* nietzscheano al que llamaban los Doors). Esta alteración de la percepción que incluye al propio oído, alteración mecánica y psicotrópica, coincide con este segundo momento, o momento posterior, del *beat boom*, en el que surgen estos nuevos discos, no ya *singles* sino álbumes, en los que se desarrolla un concepto –narrativo en el caso lineal de *Tommy*, pero que es evocador en el caso de *TKATVGPS* de los Kinks, o que es meramente

³¹³ Pete Townshend habla en una entrevista de cómo, en la posguerra, “si eras parte de una banda (gang) juvenil, era porque te habría pasado algo” (en el documental *Amazing Journey*, 2007), haciendo alusión a los abusos y maltratos. El mismo Townshend, detenido hace unos años por navegar por páginas web relacionadas con pornografía infantil, admitió que había sido abusado de niño, y se encontraba investigando el tema para escribir su autobiografía, recientemente publicada.

conceptual, en tanto que es una obra en sí, más allá de la narrativa o sentimentalidad alguna, como es el caso de *Sgt. Pepper's* de los Beatles.

Como adelantamos, lo mismo que en el caso de los Beatles y los Kinks, donde hay presente cierto orientalismo, en la obra de Townshend ocurre otro tanto. Pero a diferencia de la incorporación sonora –como las canciones dedicadamente aindiadas de George Harrison, o con aires índicos o arábigos como en el caso de Ray Davies- hay un vuelco personal en el plano espiritual de Townshend. Como los Beatles y su etapa del Maharishi, Townshend siguió las enseñanzas de Meher Baba (1894-1969). A diferencia del orientalismo derivado de las ocupaciones territoriales coloniales, sabemos que, antes de llegar a las enseñanzas de Meher Baba, Pete Townshend, como gran parte de su generación, estuvo leyendo a Herman Hesse (posiblemente *Sidarta*, y tal vez *El lobo estepario*). Atender a esta vertiente orientalista nos ayuda a comprender la versión más intelectualista del rock espiritual propuesto por Townshend.

No sé si definiría a lo que me llamó la atención como *misticismo indio*. Lo que ocurrió es que después del festival de Monterrey [1967] el ácido comenzó a perturbarme. Comencé a sentirme asqueado del LSD, el ácido, la psicodelia. Me habían inspirado, no hay dudas. Sentí que los viajes que hice me abrieron las puertas de la percepción. Había mucha belleza en ello, mucha dulzura. Así que estaba confundido. Entonces partí en una especie de misión de búsqueda. Descubrí un lugar y conocí un maestro que se llamaba Meher Baba. Lo que me gustó es que a algunos de los primeros californianos que fueron a verle y que le decían, «tomamos LSD y vimos a dios», él les respondía, «a los sinceros, buscad la verdad, la experimentación con drogas puede abrir puertas, pero su uso continuado llevará a la locura, la muerte y la demencia». Por lo que he visto, hay muy pocas excepciones. (Pete Townshend)

El origen del orientalismo en Townshend coincide con la ingesta alucinógena. Hay una vinculación en la experiencia lisérgica, como expansión de la percepción originada por el consumo de alucinógenos, y el estrellato o *star system*. Convertidos en nuevos héroes o deidades (recordemos el *cuerpo regio* y su carácter milagroso), los músicos de rock necesariamente se desencantarán con su educación religiosa y comenzarán diversas peregrinaciones (o adicciones) en busca de un nuevo sentido que explique o calme las dudas existenciales generadas a partir de su nueva posición. El caso de Townshend es similar de este modo al de George Harrison, quien pasa de cierto orientalismo y consumo lisérgico³¹⁴ a la búsqueda deliberada de respuestas en el budismo (Harrison) y en el sufismo (Townshend).

El “We’re not gonna take it”, antes de convertirse en pieza de *Tommy* era una canción anti-fascista. Teniendo en cuenta el sentido temporal del álbum, que ocurre tras la Gran Guerra, momento del ascenso de los fascismos, debemos contemplar esa interpretación del disco. Ahora bien, dentro de *Tommy*, la canción se convierte en el momento crítico en el que, una vez ascendido a su estatus de semi-deidad, los seguidores –de algún modo desengañados respecto a Tommy, su mensaje o sus maneras, o sus aliados: su familia- deciden abandonarlo, renegar de él. Extrañamente es este final el que coloca al disco no sólo como una obra conceptual sino como una intelectualización artística del mundo en el que los Who y el rock se mueven.

Townshend nunca ocultó su admiración por los Rolling Stones. Mick Jagger, mejor que Townshend o Daltrey, podría ser perfectamente Tommy. Es cierto que la infancia de posguerra es extensible a toda la generación rock, y que la situación de abusos es generalizable, pero, fundamentalmente, es propia de la infancia de

³¹⁴ Orientalismo lisérgico registrado entre 1965 y 1967 y observable tanto en la deriva musical de sus composiciones, “Love you to”, de 1966, o “Within without you”, de 1967, como en la aportación instrumental en temas de Lennon-McCartney, por ejemplo “Norwegian Wood”, de 1965. Para una mirada sobre el orientalismo en George Harrison, como ya hemos mencionado, cfr. Noya, 2011.

Townshend. Sin embargo, el niño que se convierte en casi una deidad, que presenta al mundo una nueva manera de entender la sexualidad y el conocimiento (por medio de las sustancias), y que lo hace a través de una nueva tecnología hedonista de comunicación (paralelismo entre el rock y el *pinball*), podría ser la figura carismática, hermosa y rebelde, de Mick Jagger.³¹⁵

El “We’re not gonna take it” también anticipa Altamont y el quiebre del sueño de la juventud de los años sesenta: el sexo, las drogas, la comuna pacifista psico-hippie, no han podido con el horror de lo real, la muerte y la barbarie humana. ¿De qué sirve alistarse en la secta del líder si éste de por sí no puede cambiar el mundo? ¿De qué sirve si el horror puede llegar hasta la primera fila de la misa-celebración?³¹⁶

De manera menos explícita que Ray Davies, pero mejor articulada que por los Beatles, *Tommy* de los Who funciona, en última instancia, como como objetivación del estado del campo: por una parte, su puesta en escena lo es, objetiva el estado del campo, el disco es la nueva forma expresiva, y *Tommy* es un reconocimiento de las posibilidades del nuevo formato. A su vez, el ascenso espiritual de Tommy coincide con el ethos hippie del momento, con la lectura generalizada de Hesse y con el orientalismo imperante, en este caso, con el gurú Meher Baba. También están presente las condiciones de posguerra –sobre todo los abusos (el tío, el primo...), la situación de mudez como imposibilidad de preguntar y manifestarse abiertamente, y el recuerdo y recelo del fascismo en “We’re not gonna take it”, los “Holiday camp”, y, como menciona Townshend (por ej. En la entrevista que le hace Murray Lerner) hay cierta

³¹⁵ En efecto, a Mick Jagger le ofrecieron algunos papeles en la película que dirigió Ken Russell. Aunque ninguno de los papeles consistía en interpretar a Tommy.

³¹⁶ Se ha dicho mucho acerca del final de los sesenta que representó Altamont. Un concierto organizado por los Rolling Stones en San Francisco en el que el servicio contratado de seguridad –los *Hell’s Angels*– se carga un chaval en primera fila. La hermosa estampa de Jagger, su *appeal*, su carga erótica y hedonista, su mensaje de un nuevo tiempo, todo, se tuerce en esa muerte y devuelve a Jagger a su lugar: un personaje más del mundo del entretenimiento, no un semidios de la modernidad.

oscuridad en torno al concepto de *Tommy* como había cierta oscuridad con lo realmente sucedido en la guerra.

Sally Simpson, como mencionamos, fue en realidad una chica herida en un concierto de los Who. Las celebraciones en torno al personaje de Tommy son conciertos que se desbocan, al estilo *beat boom* y cuerpo regio. Pero por encima de todo ello, hay una nueva sensibilidad: “see me, feel me, touch me, heal me”. También hay un intento de unir los mundos separados del arte: *high* y *low brow*: ópera rock –un oxímoron a principios de los sesenta, es una realidad a finales de década. Esto se manifiesta en que, como hemos visto, *Tommy* se estructura como una “obra”, con su “Overture” y hasta “Underture”. En directo, como luego veremos, queda plasmado: por un lado, la parte cantada, el sentido, el logos de la obra, mientras que por el otro, la tremenda furia de la ejecución, la representación dionisiaca del disco, que nos desplaza del logos a un “pensar con el cuerpo” y “conocer sin conceptos”, como señalaba Bourdieu. Como menciona Dave Marsh,

“Tommy fue un ritual de rock. Los Who lo representaron en directo quitándole énfasis al guión, poniendo el acento en la música y en la expresión de la actuación. No necesitabas conocer las letras de “See me, feel me” o “Pinball wizard” para saber qué estaban diciendo los Who, lo mismo que no necesitas saber latín para comprender la misa” (Marsh, 1983:344).

Es decir, un pensar con el cuerpo liberado y un conocer sin conceptos – generación mental y corporalmente liberada a través del ritual del rock.

Retomando esta idea de la puesta en escena de *Tommy* como un ritual, mencionada por Dave Marsh, veremos luego que en vivo *Tommy* es una celebración: Townshend dice, en varias entrevistas (Marsh también lo cita), que se dio cuenta de que,

en determinado momento de *Tommy*, la gente siempre se ponía de pie. Al final, con la parte de “listening to you” que se repite como un mantra, el público respondía poniéndose de pie. Esto podría confirmar la corporeización del logos mencionada en el párrafo anterior. Cercano a la meditación, el uso de la música como lenguaje no nos lleva al imperio de la palabra, como muchas veces temía Bourdieu, sino que devuelve la producción sonora del lenguaje a su contexto:

“El lenguaje es una técnica corporal y la competencia propiamente lingüística, y muy especialmente fonológica, es una dimensión de la hexis corporal donde se expresan toda la relación del mundo social y toda la relación socialmente instruida con el mundo” (Bourdieu, 2001:59-60).

Townshend señala (en la misma entrevista hecha por Murray Lerner) que la letra de esa parte, recitada, no dice nada, no transmite, pero que en el contexto del concierto, musicalizada y repetida como un mantra incesante, como si fuera una plegaria, “te eleva” (*lifts you*).

10 OÍDO SOCIAL COMO HOMOLOGÍA ESTRUCTURAL ENTRE EL CAMPO SOCIAL Y SUS DIMENSIONES SONORAS.

Hemos visto, en el estudio del caso (**Parte II**) y en lo que vamos de análisis de nuestro caso (**Parte III**), cómo surge sociológicamente el rock. A partir de la sociología del cuerpo y de los campos de producción cultural, que presentábamos en nuestro marco teórico y analítico (**Parte I**), hemos ido señalando las convergencias que fuimos encontrando a lo largo de la investigación y que confirmarían las pertinencias que dicho modelo de trabajo. Ahora bien, en el tercer punto de nuestro marco teórico y analítico (dentro de la **Parte I**, el punto **4 Objetivación del espacio sonoro**), introducimos el modelo teórico analítico que llamamos sociología sónica o marco de estudio del oído social. La naturaleza propia del mundo sonoro –su presencia inmediata y continua- así como los interminables desarrollos tecnológicos vinculados al mundo sonoro –imparables e impredecibles a lo largo de todo el siglo XX-, nos fuerzan a tomar cierta cautela al adentrarnos desde la sociología al ámbito de los sonidos y su relación con el mundo social o de las asociaciones. Donde mejor se pueden observar las interacciones sonoras y su capacidad objetivadora (tanto del mundo de las instituciones como del mundo del cuerpo) es sin duda en el campo de la actividad musical de la presentación o, como se dice coloquialmente, en el campo o mundo de los directos. ¿Y qué se puede observar en dicho campo de actividad? Teniendo en cuenta nuestro marco teórico analítico (habitus, campo y oído), podemos apreciar cómo se desenvuelve paralelamente al desarrollo discográfico un nuevo sentido de la producción musical. Los encuentros y desencuentros entre el directo y la producción discográfica señalan el camino del análisis del oído social.

Como veremos ahora, sin embargo, el carácter histórico de nuestro objeto nos fuerza a un rodeo que nos lleva de la etnografía, como método de trabajo y recogida de datos, a la arqueología como forma de aproximarnos a la situación de nuestro objeto. Con ella nos asistiremos para analizar dos casos precisos en la conformación del oído social que se genera con el rock. Primero, intentaremos ver cómo, en la puesta en escena de los grupos musicales vinculados a la industria discográfica, se establecen homologías sonoras entre los discos, como conceptualizaciones de ideales sonoros, y sus presentaciones en vivo, como consecución de dicho ideal en un momento ritual o comunitario. Es decir, el oído, en tanto audición estilizada o social, como parte integrante de la constitución de un campo de producción cultural. En segundo lugar, intentaremos rastrear, a partir de un caso concreto, el de la construcción de la voz del rock, cómo interrelacionan el cuerpo y las tecnologías en la producción cultural del rock.

10.1 El caso del directo y el disco.

En un principio (como hemos señalado en el punto **4.3 El método de los sonidos**), la relación disco-directo no es lineal, sitúa a los discos en una situación comprometida: como cristalización de un momento, los mismos se transforman en obras ante las cuales todos podemos tener un acercamiento más o menos homogéneo a partir de la forma en que se produce la grabación,³¹⁷ mientras que como orientación sónica para el contenido de un concierto al que se pueda asistir, se trataría de algo distinto, de una suerte de partitura sonora –en tanto conceptualización de un ideal sonoro– que podemos aprender para participar en el concierto, como consecución de dicho ideal en

³¹⁷ La reproducción ya variaría según el medio que tengamos para escuchar, desde el tocadiscos o radio hasta el cd o mp3, pasando por altavoces a los cascos, etc.

un momento ritual o comunitario. Vamos a ver aquí dos casos concretos: primero el de la progresión de los conciertos de los Beatles y cómo fueron, de la mano del *beat boom*, transformándose en una celebración *teenyboper* que conllevó una pérdida de interés del grupo musical por tocar en vivo. Luego, veremos el caso de la puesta en escena de *Tommy* de los Who y cómo se logra llevar un disco al concierto.

10.1.1 *La puesta en escena de los Beatles*

“En Inglaterra hubo una época en la que los músicos se esforzaban por reproducir en el escenario el sonido logrado en sus discos. Esto no es así hoy día [1967]. La gente intenta reproducir en el disco el sonido logrado sobre el escenario, lo cual es completamente diferente. Grupos como la Jimi Hendrix Experience, por ejemplo, tratan de capturar en la grabación del disco la emoción que logran sobre el escenario, y esto es una inversión del viejo proceso. El sonido sucio y la emoción que se consigue en una actuación espontánea en directo es mucho mejor que lograr un sonido muy equilibrado. A menudo un sonido malo es más emocionante y provocador que un buen sonido”.³¹⁸

Esta cita señala, aparte de una objetivación precisa de lo que Charles Keil llama las “discrepancias participatorias”, la preocupación que había en el mundo del rock británico por la comprometida relación entre el directo y el disco. Preocupación que, a pesar de la importancia creciente que los discos de larga duración van ganando como obras, no señala, sin embargo, ningún interés por presentar los discos grabados como una estructura o secuencia coherente. Cuando los Beatles comienzan su andadura y graban sus primeros *long plays*, en ningún momento acuden a los conciertos tocando todo el disco. Ni siquiera la mayoría de canciones de su último disco. Así es como no

³¹⁸ Entrevista a Pete Townshend del 30 de abril de 1967, en Helsinki, para la televisión finlandesa, antes de un concierto. Aparece en el documental *Thirty Years of Maximum R&B Live* (1994).

sólo canciones de los Beatles se han quedado sin ser llevadas originalmente a un concierto porque llegó un momento, con la *retirada*, en que sencillamente dejaron de tocar en vivo, sino que incluso durante su época de giras hubo canciones que no vieron las luces de escena.

Buscando qué canciones han tocado en vivo los Beatles, uno encuentra que sólo las canciones de su primer álbum fueron tocadas en totalidad directo –pero nunca todas a la vez. ¿Qué música tocaban los Beatles entonces, cuando tocaban en un concierto? Los cuadros del punto **13.5 ¿Qué música tocaban los Beatles en concierto?**, del **Apéndice**, nos permiten ver a) con qué tipo de material los Beatles llevaban a cabo sus conciertos, b) qué relación hay entre la música que graban y tocan, así como c) la naturaleza de dichas canciones, si eran propias o covers, y d) qué porcentaje de lo producido para cada álbum se llevaba a los conciertos. Lo que dichos cuadros nos resumen es el progresivo descenso del material incluido en sus conciertos.

La razón de este descenso en la cantidad de material que los Beatles tocan en vivo se debe a la pérdida o rescisión del interés por tocar. No es una falta de interés en la música, pues con ver el cuadro del ritmo de trabajo del grupo³¹⁹ se puede apreciar que a medida que menos conciertos dan, más tiempo pasan en el estudio de grabación. La falta de musicalidad e interés sólo atañe a los conciertos y a la sensación de circo que van recogiendo de las giras. Los Beatles dan sus razones: el sonido (los gritos no permiten oír nada), la seguridad (no hay una estructura desarrollada de los conciertos al estilo que otros grupos con una fama semejante desarrollarán en los años setenta, como los Led Zeppelin), y que, en definitiva, a nadie le interese su música sino sencillamente

³¹⁹ Cfr. punto **13.2 Cuadro sobre el ritmo anual de trabajo de los Beatles 1960-1967**, también en el **Apéndice**.

ir a los conciertos de los Beatles a hacer el loco y desahogarse –o, como en el caso del Dr. Bernard Saibel,³²⁰ ir a ver cómo los demás hacen el loco y se desahogan.

De un modo similar al señalado por Andrew Goodwin, estaríamos ante uno de esos casos en los que se observa cómo parte del placer que se establece con la nueva musicalidad de la época del arte de masas no radica tanto en ver al músico hacer algo (pues Goodwin, hablando de la música digital de los ochenta, pone el ejemplo de los Depeche Mode, que construían su espectáculo a partir de cintas pre-grabadas y *sequencers*) como, en cambio, radica en poder “consumir el único aura disponible verdaderamente original en el pop masivamente producido –la presencia física de las estrellas” (Goodwin, 1990:269), esto es, en el caso de los Beatles y el *beat boom*, el poder consumir lo que hemos identificado como el *cuerpo regio del rock*. Consumo al que los Beatles terminan por oponerse, y por oponerle una producción discográfica que intenta sustituir el placer de la presencia física por el placer de la presencia sonora.

Pero siguiendo con los conciertos de los Beatles, ¿qué es lo que permite esta reducción del material musical que los Beatles tocan y a la vez permite enmascarar el desencanto creciente que tienen hacia los conciertos? La respuesta se halla en la misma estructura de la industria del entretenimiento: los *package tours* a los que se someten en un principio los Beatles –y sobre los cuales se organizan luego todas sus giras-, no les permitirán tocar, por actuación, más de 30 minutos. En principio es una contradicción, pues los Beatles, hasta el advenimiento de la ética laboral impuesta por Brian Epstein – y, a través de él, por las condiciones de la industria del entretenimiento de la música popular destinada al mercado juvenil británico y mundial-, podían llegar a estar tocando toda la noche. Como menciona John Lennon:

³²⁰ Cfr. punto 5.2.3 *La contrapartida al cuerpo milagroso*.

“Nuestro mejor trabajo nunca fue grabado [...] Éramos *performers*, a pesar de lo que dice Mick [Jagger] de nosotros, en Liverpool, Hamburgo y en los *dance halls*. Lo que generábamos era fantástico cuando tocábamos simplemente rock, y nadie podía tocarnos en Gran Bretaña. Pero tan pronto como lo logramos, se pulieron los bordes (*edges*). Brian Epstein nos puso en trajes y todo eso, y alcanzamos el éxito por todo lo alto. Nos vendimos. La música estaba muerta antes de irnos por la gira británica de teatros.³²¹ Ya nos sentíamos una mierda, porque tuvimos que reducir una hora o dos de concierto –las cuales estábamos hasta cierto punto contentos de hacer- a sólo veinte minutos, y repetir los mismos veinte minutos cada noche. La música de los Beatles murió ahí. [George y yo] siempre echamos de menos tocar en clubes porque ahí era cuando hacíamos música. Después nos volvimos técnicamente unos eficientes *recording artists*, pero eso ya era otra cosa” (Wenner, 2000:20-1).³²²

Cuando la transición hacia *recording artists* se completa, vemos que Los Beatles incorporarán a su *set* en vivo el *single* de turno, y quizá, de un álbum, alguna canción,³²³ pero, como hemos visto, nunca un directo se hará reproduciendo (ni en orden, ni desordenadamente) todo un álbum. La estructura de los conciertos lo impide. El *package tour* es como una matinée: uno va a ver una serie de actuaciones.³²⁴ Los Beatles, en parte gracias a instancias de Brian Epstein, en parte debido a que era la manera natural en que un *Recording Artist* se promocionaba, comenzaron haciendo giras del mismo modo. Al tiempo que grabaron su primer *single*, se embarcaron en diversos *package tours* por suelo británico, como comentaba John Lennon. Lo hicieron

³²¹ Referencia a los *Package Tours* de finales de 1962 y 1963.

³²² Esta cita de John Lennon pertenece a una entrevista dada para la revista *Rolling Stone* al poco de la separación oficial de los Beatles.

³²³ Cfr. en el **Apéndice** el punto **13.5 ¿Qué música tocaban los Beatles en concierto?**

³²⁴ En los años cincuenta, en los comienzos del rock’n’roll, ya se hacían estas giras itinerantes, generalmente en autobús, llevando a cuestras a varios artistas promocionando sus discos. Buddy Holly se mató a mitad de un *package tour* invernal. Le ofrecieron viajar en una avioneta, y con tal de evitar el frío intenso que se sufría durante las horas del traslado en autobús de una ciudad a otra, aceptó. El avión se estrelló. Cfr. la película documental de Barry Barnes *The Music of Buddy Holly and The Crickets. The definitive Story* (2009).

como teloneros de Helen Shapiro o Roy Orbison y desplazándose en autobús. Cuando salieron de suelo británico, cambiaron el autobús por aviones, pero hasta su último concierto, la estructuración fue similar, entre veinte y treinta minutos, haciendo el *single* de turno, alguna canción reciente de un álbum, y un par de *covers*.

El set list del concierto más famoso. She Stadium,

14 de agosto de 1965.³²⁵

Twist and shout (*cover en lp*)

She's a woman (*single, lado b*)

I feel fine (*single*)

Dizzy Miss Lizzy (*cover en lp*)

Ticket to ride (*single y lp*)

Everybody's trying to be my baby (*cover en lp*)

Can't buy me love (*single y lp*)

Baby's in black (*lp*)

Act naturally (*cover en lp*)

A hard day's night (*single y lp*)

Help (*single y lp*)

I'm down (*single, lado b*)

Fuente: Lewisohn, 2010:199

Hasta que en 1966, después de grabar el álbum *Revolver*, saliesen de gira y no tocaran ninguna canción del mismo álbum. Los Beatles han indicado (por ejemplo en la serie *The Beatles: Anthology*, 1995) que la razón para no tocar canciones de este disco en vivo era la dificultad para replicar, sobre el escenario, la gran paleta de sonidos producidos en el estudio. Se trataba de obras sonoras más cercanas a la música concreta que al rock'n'roll clásico del cual provenían. Cintas pasadas al revés, instrumentación ecléctica (desde orquestaciones de cuerdas o vientos a instrumentación oriental), demasiados arreglos armónicos, efectos sonoros, todo ello era, si los Beatles salían al

³²⁵ Como en una matinee, los Beatles dieron su actuación después de las presentaciones de King Curtis, Canibal & Headhunters, Brenda Holloway y los Sounds Inc.

escenario ellos cuatro únicamente, imposible –o, al menos, no le dedicaron tiempo a buscarle una solución. Y tampoco tenían motivación para buscarle una solución, si los conciertos eran, como hemos visto, un espectáculo de cualquier índole menos musical. En definitiva, los cambios tecnológicos dados en el estudio de grabación aún no alcanzaban una correspondencia en la presentación en vivo.³²⁶

Debido a la estructuración de la industria discográfica en torno a los *singles*, y debido a la estructuración de los conciertos de música popular en una suerte de *matinée*, no hubo manera de hacer del directo una presentación formal de un disco –como álbum– en los años del *beat boom*, ni siquiera a medida que el trabajo dedicado a los álbumes en 1965 y 1966 aumente de manera sensible (confrontar el cuadro de los ritmos de trabajo, donde se indican los días dedicados al trabajo de estudio, por año), y menos, pues, habrá manera de hacer una presentación formal del *Sgt. Pepper's* con una actuación estelar: ya no habrá giras. Es con este disco que el esfuerzo en producción no sólo supera al esfuerzo en presentación –como ocurrió en 1965 y 1966–, sino que el esfuerzo de producción subsume al de presentación: como los Beatles llegaron a reconocer, dedicarle tanto tiempo a la grabación del disco era un esfuerzo similar al de salir de gira. Grababan el disco y lo enviaban al mundo de gira por ellos (Cfr. *The Beatles: Anthology*, 1995).

Será casi al final de su carrera como grupo, dos años después de las sesiones del *Sgt Pepper's*, que los Beatles intentarán acometer un proyecto discográfico cuyo objetivo será, a la vez, hacer un álbum nuevo y presentarlo en vivo. Se trata de *Get Back*, el cual, tras las sesiones de grabación y el intento de presentación en directo en la azotea de las por aquel entonces oficinas Apple, después de tenerlo un año en un cajón, verá la luz, muy alejado del proyecto original, y titulado *Let it be*.

³²⁶ Por ejemplo, el uso de cintas pre-grabadas para reproducir las partes de sintetizador en canciones como “Baba O’Riley” o “Won’t get fooled again” que hará Townshend para los Who a partir de 1971.

Algo diferente ocurrirá con nuestros otros casos particulares, los Who y los Kinks. En un comienzo, sin embargo, ambos grupos se verán sometidos a la misma estructura y constreñimiento de la industria del entretenimiento: cuando firman contratos discográficos –los dos en 1964- se pasearán durante una buena temporada por el circuito británico de teatros. Lo suficiente como para que el 16 de agosto de 1964 los tres grupos coincidan en el en el *Opera House* de Blackpool.³²⁷ Recordaba John Entwistle de aquella ocasión en la que los tres grupos coincidieron:

“El Opera Hall (sic) era uno de esos teatros pasados de moda. Con altavoces en el camerino para que pudieras oír las actuaciones de los otros artistas. Por los gritos constantes de las fans, nadie escuchaba lo que cantaban los Beatles. Lo único que salía por aquellos altavoces eran las voces, y era para partirse de risa. Acababan de estrenar la película *A hard day's night*, y Lennon, en vez de la letra de la canción, cantaba, ‘¡Qué noche la de aquel día, masturbándome como un perro!’³²⁸ ¡El público no podía oírlo, pero nosotros sí! No quisieron usar nuestro equipo de voces, usaron el de la sala, que era horrible. Fui donde su roadie, Mal Evans, y le pregunté si me podían dejar un cable, porque el mío estaba estropeado. Me trajo el cable de Paul y dijo, con un marcado acento de Liverpool, ‘No te olvides de devolverlo. ¡Es el único que tenemos!’ Me acuerdo que pensé que iban tan mal preparados como nosotros” (citado en McMichael y Lyons, 2008:24).³²⁹

³²⁷ No será la única vez que coincidan Beatles, Who y Kinks: a principios de ese mismo mes de agosto, Beatles y Kinks compartirán cartel en Bournemouth. También coincidirán en la gala de los premios *NME* de 1965. En la gala de 1966, coincidirán los Beatles con los Who.

³²⁸ En la canción original dice “he estado trabajando como un perro”.

³²⁹ En ese mes de agosto de 1964 en el que coinciden, podemos observar las tres situaciones distintas de los grupos. Los Beatles, que en todo 1964 harán unas 123 presentaciones, harán 13 actuaciones. Los Kinks, que en 1964 darán 194 conciertos, en agosto tendrán 15 presentaciones. Los Who darán 19 conciertos en agosto en un año en el que tendrán 179 presentaciones. La situación distinta de cada grupo es la que organiza el plan de trabajo. En el caso de los Beatles, a partir del 19 de agosto comienzan las presentaciones de su gira veraniega por suelo canadiense y estadounidense. Esto hace que la primera parte del mes sea más relajada –sólo dan tres conciertos-, descansando y preparando su primera gran gira (que durará un mes). Los Kinks pasan este mes entre bolos por Reino Unido, presentaciones televisivas con motivo de la promoción de su *single* “You really got me” y la grabación de su primer *LP*. Los Who por su

De la misma velada en el *Opera House* de Blackpool, recuerda Richard Barnes – amigo de Pete Townshend y biógrafo del grupo-, con relación al sonido de los directos de aquél entonces:

“Yo estaba acostumbrado a ver a los High Numbers en el Railway, el club que por aquel entonces yo dirigía, así que la corta actuación del grupo en aquel enorme escenario me sonó bastante normalita. Los Beatles usaban unos enormes amplificadores Vox, que probablemente sólo llevaban dentro unos pequeños altavoces, pero eran imponentes. Aquella fue la razón por la que Pete encargó a Marshall que diseñara las pantallas de ocho altavoces de 12 pulgadas, que más adelante usarían los Who. Lo más asombroso fue la huida final de los Beatles” (citado en McMichael y Lyons, 2008:25).

No sé si, como afirma Barnes, aquella ocasión fue la que sugirió a Townshend la idea de contar con unos amplificadores con una mayor potencia.³³⁰ Lo cierto es que a diferencia de los Beatles, los Who presentaron un disco en directo. Así como algunos años antes los Beatles aparecían en televisión para presentar un sencillo, o, como hemos visto, lo incorporaban a su actuación, los Who alteraron radicalmente la estructura de sus conciertos para que los mismos sonaran como el disco. Pero hasta entonces la relación entre discos y directos viene propiciada por la relación simbiótica entre el mercado discográfico y el circuito de teatros y bares donde tocar: el disco grabado

parte –aún con el nombre de High Numbers- tendrán un mes de agosto con más trabajo sobre el escenario. Están a punto de firmar con Shel Talmy y el sello Brunswick, así que de momento su única actividad más allá de los escenarios será su primera presentación televisiva para el programa *The Beat Room* de la BBC-2 el 20 de agosto (emitido el 24).

³³⁰ Sobre el oído de Pete Townshend. A día de hoy está bastante, aunque no completamente, sordo. La mitología popular sugiere que su sordera se debe a una explosión orquestada por Keith Moon, aunque todo indica que el volumen alto de los conciertos de los Who es la causa. Jim Marshall –el constructor de altavoces aludido por Barnes- se excusa de la sordera de Townshend y de muchos músicos diciendo que él ha hecho música a volumen muy alto pero que usando tapones para los oídos no se ha dañado la audición.

puede funcionar como reclamo para el concierto, y el concierto puede funcionar como promoción del disco grabado, pero en ningún caso hay noción alguna de que un disco pueda transformarse en una suerte de musical sobre el escenario.

10.1.2 *Tommy de los Who, el músculo y el disco en directo*

“Si vamos a hacer una gira de seis semanas, tengo que ir al gimnasio, porque tocar en directo extrae mucho de ti. Depende de la duración del concierto: hora y media, hora y tres cuartos es más o menos lo que dura un partido de fútbol, y creo que cualquiera puede jugar al fútbol durante una hora y media y ocasionalmente meter un acelerón de energía, pero los conciertos que incluían *Tommy* solían durar tres horas” (Pete Townshend, en Barnes y Townshend, 1977:122).

A diferencia de los Beatles con *Sgt. Pepper's* –y a diferencia de casi todo lo hecho hasta entonces-, los Who grabaron un álbum –¡encima doble!- con la intención de poder tocarlo en concierto.³³¹ Antes de salir el disco a la venta, los Who hicieron un pase especial de presentación de *Tommy* para la prensa a principios de mayo de 1969. Antes de ello, habían estado probando algunas partes del disco en actuaciones en Escocia y el norte de Inglaterra –lo más alejado posible de Londres. A partir de su publicación en mayo de 1969, los conciertos del grupo se estructuraron en función del disco. Abrían el concierto con algunos temas clásicos, *singles* como “I can’t explain” y “Substitute”, entre otros, luego tocaban *Tommy*, continuando luego los conciertos con algunos clásicos del rock’n’roll como “Summetime blues” y “Shakin’ all over”, para cerrar las actuaciones con “My generation”, convertida en un medley de cuarto de hora.

³³¹ Unos meses antes de aparecer *Tommy*, los Small Faces sacaron su álbum *Ogden's Nut Gone Flake*. El lado b del disco es una mini ópera rock que relata una especie de cuento de hadas, en el que el personaje llamado Stan intenta llegar a la luna, acompañado de una mosca parlanchina. Los Small Faces llegaron a presentar esta obra en *Colour me Pop*, un programa de la BBC.

Hasta entonces, lo general había sido –como mencionamos con el caso de los Beatles durante el *Beat Boom*- que los músicos de rock incorporaran el *single* de turno a sus conciertos, agregando algunas canciones del último *lp*. Es decir, hasta entonces la lista o set de canciones que alguien podía tocar en un concierto venía determinada por el espacio temporal asignado al concierto (en los *package tours*, no más allá de la media hora), por los *singles* más recientes que se quisieran promocionar, y por los temas que mejor funcionaran en vivo para cada músico o grupo de rock.

Un ejemplo de contenido de concierto de los Who antes de *Tommy*: el 14 de agosto de 1968, en el *Fillmore West* de San Francisco, los Who tocaron unas doce canciones: “My generation”, *single* de 1965, “Substitute”, y “Happy Jack”, *singles* de 1966, “Boris the spider” y “A quick one, while he’s away”, del álbum *A quick one* (1966), “Tattoo” y “Relax”, de su álbum *Sell Out* (1967), “Heaven and Hell”, canción sin grabar aún, “Fortune teller”, un *cover* grabado pero nunca editado, “Magic Bus”, *single* de 1968, y “Summertime Blues”, “Shakin’ all over” y “Young man blues”, tres *covers* que tendrán versiones en *Live at Leeds* (1970) (McMichael y Lyons, 2008:121).

Con *Tommy*, todo esto cambia. Los conciertos, como mencionaba Townshend, se extienden en su tiempo de duración hasta las tres horas. Pero no solamente cambia la estructura de los conciertos, cambia *Tommy*, se descartan progresivamente algunas canciones y se altera el orden de un par de temas.

Coincidiendo con el cambio en el mercado discográfico del rock –el paso de un mercado de *singles* a uno de álbumes-, el campo de actividad musical *presentacional* también se altera: el concierto, en el caso de los Who, se vuelve, no un espejo del disco, sino el espacio propio del disco. *Tommy* no se representa, sino que cobra vida en

directo, una nueva forma de vida. En una época en la que se consolida en el rock el tipo de producción musical que Thomas Turino (2008) llama *studio audio art*, en la que los límites de la creatividad musical se difuminan con las posibilidades que brindan los adelantos tecnológicos en el estudio de grabación –observable en los discos de la segunda mitad de los sesenta producidos por los Beatles, los Beach Boys, la Jimi Hendrix Experience o los Pink Floyd-, los Who llevan un disco de la era de los álbumes conceptuales al directo. Al hacerlo, al tocar *Tommy* tantas veces y ante tantas audiencias, transforman la naturaleza del disco original, quitándole el carácter de obra al álbum y dándosela a su representación –del mismo modo que, por mayoría, se recuerda *Don Giovanni* según las representaciones que se hayan presenciado más que por su partitura.

Si vamos a comparar *Tommy* en estudio con *Tommy* en vivo, tenemos que preguntarnos ¿en vivo, cuándo?³³² Aquí voy a adentrarme en los conciertos dados entre 1969 y 1970, cuando se promocionó *Tommy*. En este periodo de tiempo los Who tocaron *Tommy* casi 150 veces, coincidiendo –desde la opinión de los propios miembros del grupo hasta la de los críticos- con el momento culminante de la carrera de los Who, su cumbre.

Voy a centrarme en la versión grabada de la presentación dada en el festival de la isla de Wight de 1970.³³³ Se trata de un concierto con mayor audiencia que

³³² Aunque suene extraño preguntarse por el quién presenta *Tommy*, hay que saber que además de las versiones de los Who, en vivo y en estudio, hay versiones en ballet (en 1970 hubo una adaptación hecha por Les Grand Ballets de Canadá), hay una versión sinfónica plagada de estrellas, dirigida por Lou Reizner en 1972 que luego asaltó los escenarios, y hay hasta una versión cinematográfica –de Ken Russell, en 1974 y con su respectiva banda sonora bajo el asesoramiento de Townshend. Hasta en Broadway *Tommy* tuvo su espacio (y cada tanto lo vuelve a tener). En nuestro caso, me interesan las versiones de los Who.

³³³ El concierto de la isla de Wight de 1970 fue el primero en el que se editó oficialmente (en 1996) un concierto de los Who con una versión completa de *Tommy*. Luego hace unos años se extendió *Live at Leeds*, disco en vivo original de 1970, incluyendo de este modo la parte de *Tommy*, ausente en la versión original de este álbum. Y más recientemente, en una penúltima reedición de este disco, se incluyó todo el concierto dado en la ciudad de Hull un día después del de Leeds (14 y 15 de febrero de 1970, respectivamente). El concierto de la isla de Wight también se editó en video cuando salió a la venta en 1996, y hace un par de años se editó en DVD la presentación completa de los Who en el *London*

Woodstock. Para empezar, quiero citar a Murray Lerner, cineasta que filmó el festival, y que mantiene cierta relación con Pete Townshend, a quien entrevistó en varias ocasiones. En una de esas entrevistas, le comenta a Townshend que en dicho festival los Who y la audiencia comulgaron, se fusionaron (*you and the audience were one*). Hendrix –que también estuvo en Wight- tuvo una actuación fascinante, prosigue Lerner, pero “no fue interactiva, que es lo que se os da tan bien”. Lo que el cineasta británico señala es justamente el poder conmovedor que se da sobre el escenario: disco, obra, ejecución, músicos, audiencia, todos se vuelven uno. En lo que dura el concierto, y más precisamente, en lo que dura *Tommy* dentro del concierto (entre una hora y diez y hora y veinte minutos), se desarrollan varios fenómenos.

“La energía del grupo, en esa época, era extraordinaria. Era lo único que teníamos. Habíamos ensayado esa energía, la habíamos pulido en las giras por EEUU, Europa y alrededor del mundo tocando *Tommy*. Sosteniendo *Tommy* con rock and roll por delante y por detrás y haciendo una ópera en el medio. Conseguimos ser buenos. Éramos muy buenos” (Pete Townshend).³³⁴

Canciones de <i>Tommy</i>	Set de <i>Tommy</i> en vivo en la isla de Wight 29 de agosto de 1970
Overture	Overture
It's a Boy	It's a Boy
1921	1921
Amazing Journey	Amazing Journey
Sparks	Sparks
Eyesight to the blind (The hawker)	Eyesight to the blind (The hawker)

Coliseum, incluyendo la parte correspondiente de *Tommy*. Dejando a un lado las realizaciones oficiales, existen *bootlegs* con relativo buen sonido de las presentaciones en Wight (1969), Woodstock (1969), Boston (1969), Amsterdam (originariamente emitido por radio, 1969), Washington (1969), Filadelfia (1969), o Tanglewood (presentación de la que hay filmaciones, aunque no editada en su totalidad de forma oficial, 1970).

³³⁴ Cita extraída del DVD *The Who In Their Own Words*, Edgehill Publishing (2006).

Christmas	Christmas
Cousin Kevin	The acid queen
The acid queen	Pinball wizard
Underture	Do you think it's alright?
Do you think it's alright?	Fiddle about
Fiddle about	Tommy can you hear me?
Pinball wizard	There's a doctor
There's a doctor	Go to the mirror!
Go to the mirror!	Smash the mirror
Tommy can you hear me?	Miracle cure
Smash the mirror	I'm free
Sensation	Tommy's holiday camp
Miracle cure	We're not gonna take it
Sally Simpson	
I'm free	
Welcome	
Tommy's holiday camp	
We're not gonna take it	

Si comparamos el listado de canciones de *Tommy* del álbum con el de este concierto (según McMichael y Lyons, 2008, el formato de *Tommy* en esta actuación se venía repitiendo desde el 14 de junio de 1970 y se habría mantenido hasta octubre) vemos dos cosas: se quitan algunas canciones en vivo y se altera el orden.³³⁵

Se comenta sobre el disco de la isla de Wight, y en particular acerca de la sección de *Tommy*, en una página web de reseñas de discos:

“La pobre y de algún modo barata producción de estudio vendió a la baja el concepto de Townshend, pero la furiosa energía en directo de la banda en su mejor momento redime la obra. Suenan como un imparable monstruo de cuatro cabezas que carga a lo largo de

³³⁵ En el concierto de la isla de Wight, a *Tommy* le faltan “Cousin Kevin”, “Underture”, “Sensation”, “Sally Simpson” y “Welcome”. Y sobre el orden, se coloca “Pinball wizard” después de “The acid queen”, y “Tommy can you hear me?” se toca antes de “There's a doctor”.

toda la pieza sin una interrupción, e incluso la voz de Daltrey suena elegante y poderosa”.³³⁶

En vivo desaparece la poca orquestación y los pocos *overdubbings* que tiene el disco original. Pero el sonido no pierde volumen o presencia. Independientemente del oído o gusto de quien se acerque a *Tommy* y sus versiones en vivo –pues no se trata de ello- lo cierto es que en directo el grupo parece sonar más fuerte y más compacto. Si podemos escuchar ambas versiones, el álbum de estudio y la presentación en vivo, notaremos que el espíritu sombrío, misterioso que recorre el álbum (notable sobre todo en los coros sin texto), en directo se transforma en una apisonadora sónica –el monstruo de cuatro cabezas, como menciona John Alroy. El músculo toma cuerpo por encima de las nociones occidentales que impregnaron la musicalidad desde el Barroco:

“No me preocupaban tanto las notas que tocaba, me preocupaba más lo que hacía físicamente, la forma de mis movimientos, porque (...) había estado en grandes escenarios y no se veía nada. Quería que se me viera y poder transmitir una sensación de energía.” (Pete Townshend)

Pete Townshend señala con precisión el primer punto necesario para hacer de un concierto de rock algo estimulante: la manifestación visible de la encarnación de la energía. Cuando llega *Tommy*, los Who se estaban alejando de esa descripción que daba Stanley Cohen (1987).³³⁷ La incertidumbre, nerviosismo y crispación de los mods, como señalaba Cohen en las ejecuciones de “My generation”, van dando pie a una nueva musicalidad. Quizá no tan preocupada en principio por acertar todas las notas,

³³⁶ El crítico John Alroy es quien hace este comentario en <http://www.warr.org/who.html> (consultado por última vez el 25 de abril de 2014).

³³⁷ Cfr. punto 4.2.1 *Formas culturales y formas sonoras*.

pero sí transformando la sobreexcitación acumulada –el motor del arte autodestructivo– en energía para mantener el tipo durante horas cada noche. Este punto es central en la música de los Who. El tratamiento que le dieron a “My generation” a lo largo de su historia manifiesta certeramente el estado interno del grupo, su *intra-física*. Si durante su época mod “My generation” era el final de los conciertos, final pirotécnico donde los haya, con la destrucción de guitarras y baterías, con bombas de humos y estruendo, durante la época de *Tommy* “My generation” se transformará, mutará en un medley de cuarto de hora. Uno puede seguir esta evolución sonora y discográfica con la propia imagen de los Who: Roger Daltrey escenifica mejor que nadie este cambio. Encarnaba a la perfección la energía negativa de los Who, su origen de barrio obrero y su actitud más matona (*bully*) que chulesca. Su tartamudeo anfetamínico en “My generation” es una actuación que lo dice todo, no deja lugar a dudas. Con la llegada de *Tommy*, en cambio, Daltrey es alguien nuevo. Se deja crecer el pelo, se desnuda de cintura para arriba (o abre demasiado sus camisas), se convierte en un ser vulnerable, accesible, pero a la vez, montado en la furia sónica que ejecutan Moon, Townshend y Entwistle, se vuelve un dios inexpugnable, un ser fantástico, mitad erótico, mitad mítico. *Tommy* es la confirmación de la transformación de la oruga (los Who, su imagen, su sonido, su *output* creativo, sus conciertos, su audiencia, la industria discográfica) en una mariposa.

Si comparamos el primer álbum de los Who con *Tommy*, no parecerá a nadie desacertada esta comparación, esta suerte de progresión o evolución que se asemeja a la transformación de una crisálida. Pero cuando comparamos el disco de estudio con el registro grabado de alguna presentación de los años 1969 o 1970, notamos que a la delicada sensibilidad –delicada y sombría, e incluso enfermiza (*sick*), como se criticaba en su momento a la idea de basar una ópera rock en la experiencia de un imposibilitado– se le antepone la naturaleza física, corporal del rock. En vivo no hay coros sin texto (de

todos los conciertos que pude oír, sólo en uno se oye a Townshend en “Overture” hacer unos *aaahs* similares a los presentes a lo largo de las fases instrumentales del disco), no hay oboes o cuernos franceses –instrumento que ejecutaba Entwistle en el álbum–, no hay piano ni órganos. No hay siquiera guitarras acústicas (la base instrumental del álbum se compone, aparte del bajo y la batería, de al menos dos pistas de guitarra, una acústica de base, y una eléctrica, en muchos casos grabada luego de la acústica). Todo se reduce a tres instrumentos. “Overture” en vivo, y en nuestro caso particular de la isla de Wight, no suena vacía sin los arreglos de viento, coros o pluralidad de guitarras. Y en canciones como “1921”, donde un arpegio de piano funciona como introducción, en vivo el bajo toca esa parte, asumiendo su rol de liderato musical.

En cuanto a la interacción que menciona Murray Lerner al referirse al concierto de Wight, Townshend señala que por medio del estilo *muscular* descubrieron que se podía conducir al público a través de un ritual oratorio. Desde la irrupción del rock’n’roll en 1955, por primera vez se logra unir lo que hasta entonces eran dos opuestos, la experiencia sagrada, moral, de la religión, y la experiencia anárquica y liberadora del rock.³³⁸

“Descubrimos que con *Tommy*, donde lo que haces es comenzar con rock’n’roll duro, y guiar al público hasta el final, donde Roger canta “Mírame, siénteme...”, para pasar luego al fragmento “Al escucharte, obtengo la música”; lo que ocurría era que el público se daba cuenta de que estaba rezando. Y cuando parabas, tenías la impresión de haber guiado al público a un nuevo nivel de unidad, que superaba el reunirse para oír música subconscientemente. Luego tocabas algo más del rock’n’roll del duro, subiendo de

³³⁸ Sobre el final de *Tommy*: “La intensidad lleva a un clímax de gozosa celebración, haciendo borrosas las líneas que dividen la experiencia del rock’n’roll y la experiencia sagrada de la religión” (Grantley y Parker, 2010:72). Aunque los autores de esta cita hablan del final del álbum, luego señalan que dicho momento “nunca ha sido ilustrado más poderosamente que al final del concierto de Woodstock” (Ibíd.), cuando además la suerte quiso que el final de *Tommy* coincidiera con los primeros rayos del amanecer.

nuevo las apuestas, combinando lo espiritual y lo físico. Dimos con ello por casualidad, pero es algo que, cada vez que tocábamos, ocurría, más allá del lugar o la cantidad del público. Sabíamos que, independientemente del nivel de descontrol [en referencia al caos que reinaba en la isla de Wight], si llegábamos a esa parte del concierto, uniríamos al público.” (Pete Townshend)

El disco de estudio posee el aura mística que Townshend quería darle a su obra, de eso no hay dudas, hay pasajes verdaderamente sombríos. En directo, *Tommy* cobra vida, su cuerpo se hace carne, ya no es etéreo. Ya no hace falta seguir el libreto. Como si la música hubiese dado toda una vuelta sobre sí misma en un siglo: de la autorreferencialidad al mensaje, y del mensaje otra vez a la autorreferencialidad. Al final el poder de la música es éste: es un lenguaje contenido en sí mismo. La historia mesiánica de *Tommy*, sus referencias a la posguerra, a la juventud, a los abusos, a las drogas, al misticismo, se diluye en vivo. No hace falta saber de qué va *Tommy*, ni leerse las innumerables entrevistas dadas por su autor. En vivo la música vuelve a ocupar el centro, y la teatralidad de los Who agrega, física, visual y sonoramente, una suerte de armónicos que llenan todos los espacios entre los Who y las audiencias, entre el disco y el directo, entre el rock y la modernidad.

La diferencia, pues, entre el disco y el directo (siempre desde una arqueología sónica) es –como comentaba Townshend acerca de ir al gimnasio para prepararse- el músculo. Así como la música es una actividad conjunta, relacional y fenomenológica, es también una cuestión muscular, de afinación de los huesos, cartílagos y tendones, propios y colectivos. *Tommy*, pero podría ser también *El barbero de Sevilla* o *Don Giovanni*, tiene un marco de existencia conceptual, el disco (los otros dos casos, la partitura), pero es en su representación donde se encarna el campo de la actividad musical.

10.2 La voz del rock: cuerpo y tecnología

Hablando de la historia de la música desde una perspectiva tecnológica, Simon Frith hace una particular distinción: señala que la música tradicional se halla asentada en el cuerpo; la música artística, en la notación; mientras que la música popular sería permitida por la reproducción (1996:226). Ahora bien, nosotros hemos podido ver en nuestro camino la existencia de una doble vertiente del sonido musical del rock. Por un lado, tenemos lo musical como técnica, el músculo, las manos, los dedos, los labios que soplan, como *hexis* –como cuerpo e historia, como formas culturales y como técnicas conjuntas, o, como las llamaba Mauss, como idiosincrasias. Por el otro lado, tenemos lo musical como efecto de lo tecnológico, la electrificación de los instrumentos, o el uso del estudio de grabación. Así es que cuando tratamos de acercarnos al rock de los sesenta ya no podremos separar la *hexis* de lo tecnológico, estarán imbricados. No podemos hacer la distinción entre cuerpo como tradicional y arte como racional. Lo llamativo es que, entonces, al atender a la música popular (en su sentido contemporáneo) la distinción de Frith podría salir adelante, porque la reproducción – como característica esencial de la música popular moderna- implica esa imbricación entre cuerpo, racionalidad y tecnología. Esto es, podemos pensar el sonido del rock como producto de la interrelación cuerpo-tecnología. O mejor dicho, como producto de la tensión entre el cuerpo y la tecnología.

En este último apartado vamos a centrarnos en la producción de la voz del rock y en cómo resulta de esta tensión constante entre los desarrollos tecnológicos y las técnicas vocales. Vamos a centrarnos en cómo una forma de entonar, heredera de los

blues shouters y de los *crooners*, toma forma a la hora de producirse electro-magnetofónicamente.

10.2.1 *El cuerpo en la voz, la voz como cuerpo*

“La voz representa a la persona más directamente que cualquier otro dispositivo musical. La expresividad vocal es considerada como más directa que la expresividad de una guitarra o batería, más reveladora”, apunta Simon Frith. La voz representa directamente lo humano porque, en efecto, se trata de un sonido producido físicamente: la voz es cuerpo, “llama nuestra atención sobre algo que le ocurre al cuerpo” (1996:191).

A pesar de tratarse de un género directamente dependiente, como ningún otro hasta entonces, de los avances tecnológicos en captación, amplificación y reproductibilidad acústica, es en la voz donde el rock se define como género musical. Esto es, a pesar de fundarse en una instrumentación determinada que depende de un estado de desarrollo económico y tecnológico, es en la voz donde se constituyen los parámetros que definen la estética del rock.

Para Motti Regev esta estética del rock –que él llama *estética genuina* (1994:95)- se basa en al menos cuatro puntos, en la electrificación del sonido, en el trabajo de estudio, en un eclecticismo sonoro cultural, y, lo que nos interesa aquí, en las letras y el “grano” de la voz. Este concepto de “grano” ha sido traído al mundo de la música por Roland Barthes (1986) para referirse a las cualidades idiosincrásicas de la voz de un cantante. En el caso del rock, no sólo Regev, sino Laing y Taylor (1979), Garofalo (1987), Richard Middleton (1990) o Simon Frith (1996), luego, retomando la noción barthesiana de “grano de la voz”, también han llamado la atención a la forma en

que se canta, y a cómo la voz es expresión del cuerpo del rock, del cuerpo en la voz, de la voz como cuerpo. Podemos decir que el grano de la voz, como señalaba Barthes, en tanto cuerpo que acompaña la dicción musical, refiere directamente a las técnicas corporales idiosincrásicas o nacionales.

Peter Wicke señala la experiencia estética de la sensualidad como el fin último del rock: “La esencia natural de la experiencia del rock no consiste en decodificar la música como una estructura de sentido, sino en ser capaz de colocar la importancia que uno mismo atribuye a la experiencia sensual que provee. Así la música es ejecutada de acuerdo a una estética de la sensualidad” (1990:72). Como lugar de encuentro de un productor, un mediador y un receptor, la música rock señala continuamente la sensualidad como objeto. Y ateniéndonos a la estética genuina del rock, como la llama Regev, vemos que parte de ese placer o sensualidad brindada radica en reconocer en la voz algo, tanto como dejarse sorprender por algo en la voz. Es decir, la sensualidad de la estética genuina que radica en la voz del rock se debe a la amalgama sociolingüística entre sonoridades comunicantes –no tanto los mensajes de la canción como “la fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua” (Barthes, 1986:268)- y la mera expresión corporal, “la lengua, la glotis, los dientes, los tabiques, la nariz” (ibíd.:266).

En el caso del rock, este punto es central: uno de los fundamentos del *cuerpo regio del rock* como objetivador de las posiciones que conforman el campo del rock es el atractivo de la voluptuosidad de la presencia física de los músicos en la ejecución musical, y aquello que resalta más en los discos de rock es la forma agresiva con que se pone en juego la vocalización: el ejemplo por antonomasia (y al que ahora volveremos con más detalle) es la versión que los Beatles graban de “Twist and shout”. Se trata de una canción que originalmente sonaba de forma latinizada, emulando a “La bamba”, y que en la versión de los Beatles de 1963 (es la tercera que encontramos luego de los Top

Notes en 1961 y los Isley Brothers en 1962) destaca, más que por su mensaje incitando al baile (“Shake it up, baby, twist and shout...”), por la presencia corporal de Lennon por medio de su voz: oímos su laringe –constipada- desgañitarse en directo. El efecto producido nos retrotrae a Barthes: “el ‘grano’ es el cuerpo en la voz mientras canta” (1986:270). Placer que deriva de la presencia física en el arte más abstracto, el más “espiritualista”, como lo llamaba Bourdieu (1990:128), el rock devuelve el cuerpo a la música (cfr. *El origen de la tragedia*), deja las espirales pitagóricas, las arquitecturas infinitas de las posibilidades matemáticas del sonido, a un lado, y devuelve a la música la pista de la presencia física.

10.2.2 La tecnología en la voz: el double-tracking

Si en el rock’n’roll de los años cincuenta el eco será el efecto sonoro que distinga las voces –siendo el caso paradigmático la grabación de la voz de Elvis Presley en los estudios Sun Records, de Sam Phillips-,³³⁹ el double-tracking será la técnica de grabación vocal que se imponga en el rock de los años sesenta. Se trata de un efecto sonoro bastante simple hoy en día. En aquel momento produjo un tipo de voz o carácter vocal muy preciso. El ejemplo es John Lennon: en sus canciones grababa dos pistas idénticas de voz, que luego sonaban al unísono. El resultado eran dos voces iguales sonando como una. O, lo que es lo mismo, una voz, sonando con el grosor de dos voces. En todo caso, el “efecto dependerá de las diferencias naturales de cada pista (*track*), aunque éstas se deben minimizar en su ejecución. A menudo, los cantantes usaban esta técnica con sus voces para esconder aquello que creían o estimaban como una debilidad o defecto” (MacDonald, 2005:480).

³³⁹ Cfr., por ejemplo, “Mystery Train”, canción en la que se aplica eco generosamente a la voz y al resto de la instrumentalización.

Se trata de un efecto difícil de detectar en muchos casos, pues aun sabiendo de su existencia, no está claro a veces si se trata del mismo cantante haciendo dos veces la misma voz o si se trata –como ocurre con muchas canciones de los Beatles- de algún tramo en que dos voces distintas cantan al unísono en la misma octava. Un ejemplo de double-tracking es el tratamiento dado a la voz de “A hard day’s night”. La canción se grabó primero en una toma grupal, los Beatles tocando –voces, guitarras, bajo y batería-, luego se le agregaron capas sonoras de percusión, el solo de guitarra y piano (quizá el primer uso de cintas ralentizadas para alterar las velocidades), el arpeggio de guitarra con que se cierra la canción, y una línea vocal más.³⁴⁰ El efecto fue la aparición de una voz con un sonido profundo y contundente, sostenido.

¿Qué incidencia tuvo esto en su “appeal”? Comentando el disco *Revolver* de los Beatles (1966) para la revista *Disc and Music Echo Magazine*, Ray Davies habla del efecto *sexy* dado a las voces mediante el double-tracking, más precisamente, comentando la canción “Taxman”, señala que,

“Suenan como un cruce entre los Who y “Batman” [la canción de la serie televisiva]. Es un poco limitada, pero los Beatles lo superan mediante el sexy double-tracking. Es sorprendente lo sexy que puede sonar una voz con el double-tracking”.³⁴¹

Un efecto que Lennon usaba para disimular su propia voz –lo mismo que pedía aplicar grandes cantidades de eco- se transforma en la seña sonora identitaria del rock, y en parte de esa “estética de la sensualidad” mencionada por Peter Wicke. En el caso de

³⁴⁰ El orden correcto de grabación de “A hard day’s night”, según Ian MacDonald, fue así: el *backing-track* o instrumentalización básica se grabó en mono; se hicieron nueve tomas y se eligió la quinta. A esta toma se agregaron las voces (nuestro *double-tracking* mencionado), luego se agregó una línea de percusión, una guitarra acústica, y el solo de guitarra y piano mencionado (MacDonald, 2005:115).

³⁴¹ La referencia al double-tracking en esta canción es injusta si nos atenemos a MacDonald (2005). Cfr. más abajo el listado de canciones donde hay aplicación del double-tracking a las voces de los Beatles. No aparece “Taxman”. Sin embargo podría tratarse del uso del ADT o double-tracking automático.

los Beatles, el double-tracking se usó, tal vez de forma abusiva, en casi todos los discos.³⁴²

Canciones de los Beatles con la voz en double-tracking (según MacDonald, 2005)			
Canción	Año	Canción	Año
A taste of Money	1963	Got to get you into my life	1966
Thank you girl	1963	Love you to	1966
Devil in her Heart	1963	I'm only sleeping	1966
Please Mr. Postman	1963	I want to tell you	1966
It won't be long	1963	Here, there and everywhere	1966
Roll over Beethoven	1963	A day in the life	1967
All my living	1963	Good morning, good morning	1967
I wanna be your man	1963	Fixing a hole	1967
Not a second time	1963	Being for the benefite of Mr. Kite!	1967
Don't bother me	1963	Lucy in the sky with diamonds	1967
Can't buy me love	1964	Getting better	1967
I should have known better	1964	She's leaving home	1967
A hard day's night	1964	Baby you're a rich man	1967
Matchbox	1964	It's all too much	1967
I'll cry instead	1964	I am the walrus	1967
Slow down	1964	Blue jay way	1967
I'll be back	1964	Hello goodbye	1967
Things we said today	1964	Lady Madonna	1968
Every little thing	1964	Hey bulldog	1968
No reply	1964	Revolution	1968
I feel fine	1964	Sexy Sadie	1968
Ticket to ride	1965	While my guitar gently weeps	1968
Another girl	1965	Mother nature's son	1968
I need you	1965	Back in the USSR	1968
Yes it is	1965	Dear Prudente	1968
The night befote	1965	Glass onion	1968
You like me too much	1965	Happiness is a warm gun	1968
You're going to lose that girl	1965	Savoy Truffle	1968
Help!	1965	Martha my dear	1968
It's only love	1965	Long, long, long	1968
Wait	1965	Julia	1968
Norweigian Word	1965	Something	1969
Day tripper	1965	Golden Slumbers	1969
If I needed someone	1965	Carry that weight	1969
In my life	1965	Sun King	1969
We can work it out	1965	Mr. Mustard	1969
Nowhere man	1965	Polythene Pam	1969
I'm looking through you	1965		

³⁴² Incluso en *Please, please me* (1963) el primer álbum de los Beatles, y el más sencillo en su producción, hay algún pasaje en el que George Martin usó esta técnica. Más concretamente, en algunos pasajes de la línea vocal de Paul McCartney en “A taste of honey”.

En el cuadro podemos ver todos los casos de canciones en los que se recurrió al *double-tracking* vocal. Esta lista está confeccionada a partir del texto de MacDonald (2005).³⁴³ Año a año, se puede ver que la discografía Beatles se hizo siempre teniendo en cuenta este recurso técnico. Ahora bien, como mencionaba un par de párrafos antes, si intentamos detectar el uso del *double-tracking* en la discografía de los Beatles, nos toparemos con casos vocales que suenan robustos, con cuerpo, pero no porque se deba al uso de esta técnica de grabación, sino a que McCartney y Lennon, por ejemplo, están cantando la misma línea vocal –como ocurre con algunos tramos de “Eight days a week” o “Tell me what you see–, generando una voz nueva. En el caso de “Eight days a week”, la voz que emerge –no cuando están haciendo armonías– es la de Lennon aumentada, como si la voz de McCartney se subsumiera a ella.

El listado que aquí traemos, se refiere exclusivamente al *double-tracking* hecho de forma “tradicional”, como se hacía desde los años cincuenta, grabando una segunda línea vocal idéntica a la primera. A partir de 1966 nos encontramos con el desarrollo de la tecnología ADT (Automatic Double-Tracking), avance o descubrimiento hecho por Ken Townsend, técnico de sonido empleado de los estudios EMI en Abbey Road. El ADT consistía, a diferencia de la forma tradicional o manual de *double-tracking*, en tomar la señal sonora de la voz y dividirla en dos, generando una ínfima diferencia de tiempos entre ambas divisiones (la quinta parte de un segundo), lo que otorgaba una

³⁴³ Tomo los datos dados por MacDonald como buenos. Hay casos en los que me cuesta fiarme de él, pero como progresivamente voy quedándome sordo, tampoco puedo fiarme por completo de mis sentidos. En “A day in the life”, donde, según MacDonald, se usa el *double-tracking* manual, si intentamos oír, escuchamos la voz doblada sólo en la parte final de la canción –después del intermedio de McCartney. Puede llamar a engaño pues también se aplica una generosa ración de eco a la voz de Lennon. Es decir, la aplicación de este dispositivo o técnica de grabación no significa la aplicación general, pudiéndose usar únicamente para ciertas partes de la canción. Luego está la canción “I call your name” (1964), que en el libro de MacDonald no figura como grabada con el uso del *double-tracking*: su audición lo desmiente. Sobre todo a partir de la segunda estrofa. Luego hay casos que MacDonald no estima en un principio como grabados con la técnica del *double-tracking*, pero que sin embargo deja la puerta de la duda abierta al comentar que podría ser posible haberse usado la técnica, por ejemplo con las canciones “Little child” (1963) (MacDonald, 2005:96) y “Any time at all” (1964) (ibíd.:120).

sensación de robustez sonora muy similar a la brindada por el *double-tracking* manual. La primera vez que se usó el ADT fue en “Tomorrow never knows” (*Revolver*, 1966).

Esta forma automatizada de *double-tracking* nos retrotrae de nuevo a Charles Keil y la incorporación, mecanización mediante, de las discrepancias participatorias en la música grabada –sobre todo si el *sexy double-tacking* de “Taxman” lo es finalmente gracias al ADT-, así como además señala el punto de contacto o de paso de un campo de actividad musical *High Fidelity*, siguiendo la conceptualización de Thomas Turino, a uno de *studio audio art*. El *double-tracking* nace como una forma de grabar las voces para que, en su reproducción, suenen mejor, menos desafinadas, con más *cuerpo*. Y luego se transforma en una manera de hacer sonar al rock: se aplica a todos los instrumentos. Se convierte en parte de la “estética genuina” del rock.

Ese oído que busca eliminar asperezas o desafinaciones y que motiva la música occidental, y que va del Renacimiento a Bach, y de la implementación de una escala temperada a la creación del piano como culminación del proceso racionalizador occidental acaecido desde finales de la Edad Media (Weber, 1977b), parece dudar, como queriendo introducir o dar pie a esas asperezas adrede. Queriendo eliminar una voz débil, dándole fuerza y cuerpo, queriendo eliminar las discrepancias participatorias, se genera una voz múltiple y a la vez unísona, revitalizante, cuyos efectos no evitan la participación.

Mientras que el eco, como dispositivo, traducía un aura, una profundidad, presentaba una personalidad futurista, y daba sensación de cierta cercanía etérea, el *double-tracking*, y más precisamente el *double-tracking* manual, según la habilidad desarrollada en el estudio, podía presentar al menos dos características distintivas: según se acomodara de mejor o peor manera la segunda pista de una misma voz. En el caso de los Beatles y su *sexy double-tracking*, tenemos un rango similar de casos, que van de

una segunda pista calcada a la primera –en ejecución y tiempo- hasta el extremo de la mayor diferenciación entre ejecución y tiempo.³⁴⁴ A un extremo, en este rango estaría la ejecución perfecta, en la que el cantante que duplica su voz calca ambas ejecuciones. El efecto acústico es el de la robustez sonora de la voz (“I feel fine”, por ejemplo), y nos presentaría una voz más centrada, sostenida y afinada. En el otro extremo, en el de una ejecución –nunca completamente- desigual y a destiempo (“Matchbox”, por ejemplo), si bien los problemas de afinación y control vocal son relativamente superados, estaríamos –al enfrentarnos a esas nunca completas desigualdades o desafinaciones-³⁴⁵ ante un efecto acústico de duplicación auditivamente reconocible.

Cuando Ken Townsend invente el ADT, el double-tracking manual, como muestra el listado más arriba, no dejará de usarse en las sesiones de grabación de los Beatles. El ADT servirá para economizar pistas o canales de audio, pero habrá algo de esta técnica que la mantenga siempre –al menos durante la carrera discográfica de los Beatles- como una opción válida y preferible para la producción de la voz.

10.2.3 *Los tipos vocales del rock*

Dentro de la vocalización del rock, nuestros casos de estudio nos presentan de forma nítida otra característica regular y exitosa del sonido del rock: la vocalización

³⁴⁴ El eco funciona como un retraso (el *delay* sería la forma perfeccionada de eco), y el double-tracking puede imitar cierto efecto de eco cuando hay un muy breve desajuste temporal entre ambas pistas de voz: se genera como un espacio en que la voz habita, se desplaza en un marco –por ínfimo que sea- temporal. Este efecto acústico del eco podría situarse, grosso modo, en el centro de nuestro rango producido por las posibilidades del double-tracking. Este *centro* se corresponde, en realidad, y atendiendo a su aplicación, más al ADT que al double-tracking manual.

³⁴⁵ Los posibles errores en las grabaciones de pistas de voces buscando el efecto double-tracking, nunca pasan de leves incidencias. Está claro que si hay algún desajuste significativo, el productor discográfico debería indicar repetir la toma hasta lograr una ejecución digna. En todo caso los errores en el double-tracking suelen vincularse más a la primera toma vocal, que suele grabarse “en directo” en la misma toma instrumental (“A hard day’s night”, por ejemplo), y sería la segunda toma la correcta, grabada con el fin de enmendar la vocalización original. En todo caso, los efectos serán en parte inesperados.

grupar que resulta de la imbricación de dos timbres distintivos y, por lo general, susceptibles de ser clasificados como barítono y tenor.

Las voces del rock en los años sesenta, individualmente, suelen ser barítonos.³⁴⁶ Pero cuando prestamos atención al rock, y tenemos en cuenta que una de sus características mayoritarias es la armonización de dos voces (probablemente bajo el influjo de los Everly Brothers), solemos encontrarnos con una voz de barítono que se articula con una voz de tenor. Y suele ser el barítono quien mayoritariamente lleva el liderato vocal (la tónica en la armonía): Lennon y McCartney son el caso por antonomasia. Lennon va por debajo casi siempre, y cuando no canta la tónica, generalmente hace cuartas o quintas pero por debajo de McCartney (por ejemplo, en “Baby’s in black” o en los estribillos de “Norwegian Wood”). Esta fórmula ha dado resultados exitosos. Se trata de una manera de sonar que evoca las discrepancias participatorias (Keil, 2001) y que encontramos en Ray y Dave Davies (de los Kinks: “Lola”, “Where have all the good times gone”, “Apeman”) o en menor medida en Roger Daltrey y Pete Townshend (de los Who). Fuera de nuestros casos, Mick Jagger y Keith Richards, de los Rolling Stones, también han mantenido una relación armónica basada en este principio. Es curioso notar que aquellos grupos que han desarrollado otro tipo de interacción armónico vocal no han cosechado un éxito similar, aunque sus destrezas musicales sean innegables. Estoy pensando en el caso de Colin Blunstone y Rod Argent, de los Zombies, quienes tenían una gran combinación vocal, pero alterando la fórmula, pues Blunstone, el vocalista principal de los Zombies, era un notable tenor, con un registro más alto (agudo) que Rod Argent.

Los coros del rock no cantan como el coro de una iglesia o sala de conciertos. El coro del rock es una discrepancia participatoria. La desafinación es la clave. Hay un

³⁴⁶ John Lennon, Ray Davies, Roger Daltrey, Mick Jagger, Eric Burdon, Keith Relf, etc.

grado de desafinación que es desgarrador y motivante. “Baby's in black” de los Beatles (1964) es un ejemplo (casi todas sus canciones lo son), y en vivo aun más. El *appeal* de la canción, de su sonido, es ése. Los Beatles suenan como una sierra cortando. El efecto de la imbricación de las voces de Lennon y McCartney se asemeja al concepto auditivo del roer, raspar.

Peter Atkinson se acerca a la manera local –en tanto liverpulianos- de cantar de los Beatles. Siguiendo en un principio a Charlie Gillet (1996), Atkinson reconoce las influencias norteamericanas en la musicalidad de los Beatles, destacando los géneros de rock’n’roll, rhythm and blues y el *call and response* (llamada y respuesta) de las *girl groups*. Esto habría desarrollado parte de ese sonido vocal beatle que consistía en el intercalar las voces, gritar *yeah*, o hacer falsetes. Sin embargo, el sonido vocal de los Beatles amalgama esta producción sonora afroamericana (como técnica vocal) con el sonido nasal idiosincrásico propio del acento *scouse* de Liverpool:

“Esta vocalidad vibrante [la influencia afroamericana] se modulaba con las cualidades fonológicas particulares de los acentos, y en particular las características adenoideas nasales, de los cantantes [John Lennon, Paul McCartney y George Harrison]. Esto brindó, al diverso rango de música tocada por los Beatles (...) una aparente homogeneidad auditiva.” (Atkinson, 2011:171)

Parte de la estética sensual del *beat boom* se deberá a ese sonido local como significativo de la nueva moda o fervor por aquello proveniente de las clases trabajadoras. En el caso de los Beatles, el marcado acento nasal de Harrison o Lennon – este último adrede, según Atkinson-³⁴⁷ no puede evitar referir al origen geográfico y

³⁴⁷ De los cuatro Beatles, McCartney perderá de forma más sensible su acento original, se hará más *posh* (pijo), mientras que Harrison será el beatle que más suene a *scouse* y por lo tanto al Liverpool de clase trabajadora de la que emerge (no podemos decir que Harrison era clase trabajadora, en tanto alguien que

social, y se convierte en sinónimo del aura beatle. Como ya mencionamos con las agrias quejas de Ray Davies (Davies, 2007), y como podemos cotejar en el libro de Shawn Levy sobre el *Swinging London* (Levy, 2002), la emergencia del *retrete* es justamente eso, el ascenso y reconocimiento de los estamentos inferiores de la sociedad. No que los músicos –o fotógrafos, actores, modelos, etc., de moda- en cuestión, sean esa clase obrera que se vuelve *chic*, tanto como que sean su fantasiosa y deseada representación.

10.2.4 El cuerpo: “*Twist and shout*”

“Twist and shout” representa, y quizá mejor que nadie, el espíritu del rock: la dicotomía entre mensaje y actuación, entre sentidos explícitos y sentidos provocados por la presentación, la *invitación* al baile y desenfreno y la voz atronadora que *incita* al baile y desenfreno. El *call and response* típico de la música afroamericana –de las *working songs* a las *girl groups*- que, como señalaba Greil Marcus sobre la naturaleza del rock’n’roll, nos presenta el poder del grupo, de lo colectivo, de la unión, aquí nos presenta quizá el último vestigio del *retrete*, del origen cavernario, grotesco, de los Beatles, porque luego ninguna canción recuperará el espíritu y la fuerza, las discrepancias participatorias y el *lift-up-over sounding* producido en una sola toma y en directo, porque luego la naturaleza de las acciones musicales de los Beatles entrarán en nuevos y tecnologizados derroteros.

La versión beatle de esta canción es la tercera en una línea de progresión que va de la versión florida y algo *latinizada* de los Tops Notes en 1961,³⁴⁸ producida por Phil Spector, a la de los Isley Brother, de 1962, más cercana, y claro ejemplo en la que está

se desloma trabajando sin salir de una situación de pobreza o precariedad significativa, pues sus esfuerzos sí que se vieron recompensados sobradamente, pero sí podemos señalar que provenía de una familia de clase trabajadora, siendo su padre chófer de autobús).

³⁴⁸ Posiblemente sea un intento de réplica de “La Bamba”, la cual es una canción tradicional mexicana que Ritchie Valens –Ricardo Esteban Valenzuela- rocanrolizó.

basada la tercera, la de los Beatles mismos. A partir de los Beatles “Twist and shout” cobró fama en el Reino Unido y luego en el resto del planeta. Hay entonces cientos de versiones posteriores a la de los Beatles. Una de las más próximas en el tiempo –sólo unos meses después, a finales de 1963- es la de los Searchers, contemporáneos de los Beatles y oriundos de la zona Mersey.

Los Beatles incluyeron esta canción en su repertorio a mediados de 1962 –hay una versión de la misma grabada a finales de 1962 en Hamburgo- y la usaron para cerrar sus actos hasta mediados de 1964, cuando pasó a ser la canción con la que los Beatles abrieron sus conciertos hasta mediados de 1965.

Podemos interpretar el rock a partir de “Twist and shout” como una disputa a las formas naturalizadas de producción musical popularizadas por el estilo del modelo Tin Pan Alley (y por extensión Denmark Street), una disputa a las técnicas corporales establecidas como códigos de interpretación vocal: se desanda todo el camino de la racionalización musical y su cumbre tecnológica a mediados del siglo XX, el *crooning* a través de la amplificación del micrófono eléctrico en radio, grabación y actuación (cfr. Lockheart, 2003). Retomando a Mauss (1979) podemos interpretar el rock, su ejecución vocal, como una prolongación del blues, una música negra, afroamericana: las técnicas corporales implícitas en el hablar, gritar y cantar –la misma estructura del *call and response*- vendrían producidas por sistemas perdurables de producción vocal, usos del lenguaje como habitus, citando a Bourdieu, que, aunque vengan, en origen, producidos por grupos raciales (pues así son comprendidas en su medio de origen, y en la representación trasatlántica de las mismas), son a la vez sistemas trasponibles: John Lennon no es precisamente un negro del Misisipi, y aunque no suene del todo como un negro del Misisipi, pone en práctica una técnica corporal propia del blues como forma musical vocal.

Después de la increíble ejecución, lo más notable de esta canción –de esta versión- son las condiciones y los efectos de dichas condiciones en que se grabó. Fue la última canción grabada durante la maratónica sesión del 11 de febrero de 1963. Ya hemos visto cómo dio de sí un único día en la historia del sonido grabado:

<p>1ª Sesión (10.00am-1.00pm): 10 tomas de “There’s a place” (McCartney-Lennon), 9 tomas de “I saw her standing there” (McCartney-Lennon)</p> <p>2ª Sesión (2.30-6.00pm): 7 tomas de “A taste of honey” (Scott-Marlow), 8 tomas de “Do you want to know a secret” (McCartney-Lennon), 3 tomas más de “There’s a place” (McCartney-Lennon), 3 tomas más de “I saw her standing there” (McCartney-Lennon), 11 tomas de “Misery” (McCartney-Lennon)</p> <p>3ª Sesión (7.30-10.45pm): 13 tomas de “Hold me tight” (McCartney-Lennon), 3 tomas de “Anna” (Alexander), 1 toma de “Boys” (Dixon-Farrell), 4 tomas de “Chains” (Goffin-King), 3 tomas de “Baby it’s you” (David-Williams-Bacharach), 2 tomas de “Twist and shout” (Medley-Russell)</p>

Cuando llega el final del día y los Beatles, George Martin (como A&R) y Norman Smith (como ingeniero de sonido) se ponen manos a la obra con la última canción para el álbum que están grabando, no sólo estarán todos cansados, sino que además John Lennon, aquejado ese día de un resfriado, se hallará al borde de perder la voz. De hecho, aunque figuren, en el diario de grabación de los estudios Abbey Road, dos tomas para “Twist and shout” –siguiendo siempre a Lewisohn, 2010-, lo cierto es que se hizo una primera y se intentó una segunda, pero no llegó a completarse, no se pudo, la voz de Lennon se había ido. En esa primera toma, que es la versión del álbum, oímos la voz irse. En los últimos “shake it, shake it, shake it up, baby...”, notamos la garganta raspar dolorosamente contra algo.

Como parte de la estética genuina del rock que se consolidará a partir de discos como éste (*Please, please me*), “Twist and shout” propone una estética sensual basada

en la extenuación física. Ese cansancio o agotamiento, que se traduce en un no llegar a dar la nota justa, o no poder mantenerla en lo alto, ese recordatorio de que estamos ante un cuerpo, humanamente vulnerable en sus limitaciones ante los estados extremos, además de una sugerencia sensual (y por lo tanto, siguiendo a Wicke tanto como a Barthes, erótica), se nos presenta como una invitación a la participación en el sentido dado por Charles Keil a los desajustes o asperezas del proceso o textura musicales.

11 CONCLUSIONES

Partiendo de los rastros que han motivado esta investigación (punto **1.4 Las dimensiones de la corporalidad del rock**) he intentado organizar el trabajo que ha desembocado en esta sociología corporal sonora. Sociología de un cuerpo sonoro y a la vez ausente –ausente en tanto que histórico o arqueológico o incluso etnológico en vez de etnográfico-, que he tratado de hacer presente, proponiendo una perspectiva que involucrara a la audición, cosa que ha supuesto un verdadero desafío.³⁴⁹ Un desafío doble, al menos. Por un lado, llevar a cabo una arqueología sonora. Por el otro, desarrollar una fenomenología social de la audición. En ambos casos, a partir del mismo objeto de estudio, el rock británico clásico de los años sesenta. El cual –en tanto que producción sonora que pertenece a un estadio de desarrollo social y tecnológico determinado- se encarna en el marco de la era posterior a la reproductibilidad técnica de las obras estimadas como artísticas, y, más precisamente, en el momento de la producción y captura sónicas de la era analógica o de la cinta magnetofónica.

He intentado entonces presentar esta arqueología sonora como una investigación musical y académica del cuerpo del rock y de las interacciones sonoras en el inicio del rock británico. Investigación en la que el papel fundamental lo juegan los rastros de la audición en tanto que, como eje y perspectiva de un intento por ampliar las posibilidades académicas de la sociología, quedan presentes en la imbricación de la producción, mediación y recepción o consumo sonoros, y que conjuntamente constituyen un oído social.

¿Por qué una arqueología? El carácter histórico de nuestro objeto –o la distancia histórica respecto al surgimiento y afianzamiento del rock como un campo de

³⁴⁹ Sin embargo, dentro de la sociología sí que habido arqueologías o etnologías corporales. Por ejemplo, *Carne y Piedra*, de Richard Sennet (2007), aunque poco refiere a la audición, sin embargo nos lleva a la experiencia corporal urbana occidental en su desarrollo de más de dos mil años

producción cultural- nos forzaba a un rodeo que nos llevara más allá de la etnografía como método establecido de trabajo y recogida de datos.³⁵⁰ La búsqueda de rastros sonoros nos permitió a la postre analizar dos casos precisos en la conformación del oído social que se genera con el rock. Primero nos permitió ver cómo, en la puesta en escena de los grupos musicales vinculados a la industria discográfica, después de presentar y estudiar la conformación de una fórmula de la producción discográfica bajo el paradigma del rock, se establecen homologías sonoras entre los discos, como conceptualizaciones de ideales sonoros, y sus presentaciones en vivo, como consecución de dicho ideal en un momento ritual o comunitario; así como, también, homologías que podríamos llamar consonantes entre los discos y el mismo campo de producción cultural que se organiza en torno y a partir de ellos. Es decir, nos permitió acercarnos al oído, en tanto que audición estilizada o social, en tanto que elemento fundamental de la coordinación social y corporal, como parte integrante de la constitución de un campo de producción cultural. En segundo lugar, la arqueología, como metodología, nos ha permitido estudiar algunos casos y analizar la construcción de la voz del rock, en la que interaccionan el cuerpo y sus partes (pulmones, laringes, intensidades, etc.), técnicas corporales o aplicadas al cuerpo sonoro y musical (transposición de *habitus* vocales del *rhythm and blues*, *girl groups*, *call and response*, etc.) y las tecnologías (cintas magnetofónicas, *double tracking*, ADT, etc.) en la producción cultural y musical del rock.

El objetivo de este trabajo arqueológico ha sido intentar configurar una fenomenología de la percepción auditiva como elemento central en la constitución del *habitus* del rock en tanto que forma estructurable –y a la vez estructurante– de estar en el mundo sonoro; es decir, del *habitus* del rock como articulación individualizada del

³⁵⁰ A diferencia de un trabajo etnográfico del cuerpo del rock y sus interacciones sonoras como, por ejemplo, es el de H. Stith Bennet *On becoming a rock musician* (1980).

campo. El rock, con su rápida progresión estilística, tecnológica y productiva, ha sido un ejemplo muy útil de ecología acústica para remarcar la interacción sonora y la manera –una entre varias posibles- en la que los humanos podemos relacionarnos a partir de los sonidos y configurar así diversos espacios sociales.³⁵¹ Esta suerte de fenomenología acústica, en todo caso, es un intento por ampliar la teoría sociológica. Ampliación que se hacía necesaria cuando nos preguntábamos al comienzo de este trabajo por cómo podía oír la sociología el rock de los años sesenta,³⁵² y que plasmamos en la proposición de una serie de hipótesis que giran en torno a la producción sonora, su experiencia y apreciación.

En primer lugar, más que proponer, he retomado una hipótesis tecnológica o tecnologicista (que se halla presentada en el punto **1.3.2**), según la cual el cuerpo en la música, escindido a comienzos de la modernidad, regresa en las capacidades desarrolladas en torno a las tecnologías y estéticas de la grabación del rock. Siguiendo a Frith (1996), he intentado discutir y aportar elementos que pudieran justificar o negar este regreso del cuerpo en la música a través del caso del rock clásico. Para ello hemos intentado presentar el caso del rock como el de un campo constituido demográfica y estéticamente (las juventudes bohemias de la posguerra en el punto **6**) en el marco del desarrollo tecnológico de la cinta magnetofónica y la amplificación eléctrica (en el punto **7**).

³⁵¹ Como hemos mencionado, ya hay estudios sobre los espacios sonoros de la vida social. Por ejemplo, en la escuela de Birmingham y los estudios culturales, así como en la antropología, se han hecho preguntas muy parecidas sobre de la vida de los sonidos, aunque poniendo el peso de sus inquisiciones, los primeros, en el consumo cultural y el uso activo de las modas o estilos desde los estamentos conocidos como tribus urbanas, o, los segundos, preguntándose por la manera en que los sonidos se convierten en estilos de actuación y pueden manipularse y por lo tanto manipular las relaciones de identificación o distinción que suscitan en torno a ellos.

³⁵² Theodor Adorno (2009) fue quizá el primer sociólogo en intentar *oír* a una industria cultural. La suya fue sin dudas una audición crítica, y dejó el listón tan alto que, ecología acústica o etnomusicología aparte, la sociología ha encontrado severas dificultades para volver a oír. Bourdieu (1988) incorporó la dimensión sonora, como hemos mencionado, a partir del consumo.

En segundo lugar, he presentado una serie de hipótesis posteriores (en el punto **2.6**) acerca de la capacidad de objetivación de esta producción discográfica: básicamente, que las obras –en este caso, sonoras- objetivan el espacio social sobre el que versan o refieren;³⁵³ luego, siguiendo con las tesis de la objetivación del espacio social, que la *hexis* rockera –al menos tal como la hemos intentado definir en este trabajo, sonoro-tecnológicamente- puede desempeñar una labor de objetivación similar, esta vez, respecto al espacio social en que se gesta;³⁵⁴ la tercera hipótesis de la objetivación señalaba que, detrás de la fórmula generadora de esos discos que objetivan el espacio social e inauguran nuevas sonoridades y paisajes sonoros –un nuevo oído social- así como detrás de la producción del rock en general, habría una afinidad electiva entre una matriz socio-cognitiva orientada a la música y una evolución tecnológica en la manipulación electroacústica.³⁵⁵

Así, teniendo en cuenta nuestras preguntas iniciales –presentes en el punto **1.4**, estas preguntas o dimensiones de la corporalidad del rock son: la pregunta por el cuerpo o imagen del rock (punto **1.4.1**), el rock como paisaje o producción sonora (punto **1.4.2**), el rock como participación o empresa colectiva (punto **1.4.3**), y el rock como modernidad o sus dimensiones estético-artísticas (punto **1.4.4**)-, he señalado dos posibles caminos teórico-analíticos a seguir, pertinentes para construir un marco teórico analítico del habitus como base o punto de partida sociológico del estudio corporal del

³⁵³ Como puede ser el caso de *Tommy* y sus referencias a la infancia de posguerra o el ascenso de los nuevos ídolos de masas, o *The Kinks Are The Village Green Preservation Society*, y su mención a la Inglaterra rural que la culminación del proceso de modernización e industrialización se ha cargado, o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* como transposición del carnaval al que los Beatles rehúyen.

³⁵⁴ El *modismo* de los Who (su identificación con los mods) confirmaría esta hipótesis, incluso más que los grupos *verdaderamente* mods, como si Townshend y compañía objetivaran un estado del espacio social que de otra forma nos sería invisible o, como señalaba Stanley Cohen, que nos sería adulterado por los medios de comunicación y su sensacionalismo al enfatizar la violencia en detrimento del resto del universo mod, tan presente en los primeros *singles* de los Who como posteriormente (aunque aquí no lo hemos desarrollado) a través de una obra tan rockera como sociológica, como lo fue *Quadrophenia* (1973).

³⁵⁵ Afinidad que encontramos por ejemplo en la vocación científica y artística –mencionada por Rivac (2007)- de la exploración musical que delimita los márgenes del rock como campo social de producción cultural. Y que encontramos en los casos o ejemplos de Les Paul, Jimi Hendrix o Pete Townshend.

rock: uno, intentar ver cómo esa legitimación discursiva que ha hecho del rock una forma artística podía ser la pista del surgimiento y consolidación del rock como un campo de producción cultural o mundo del arte. El otro camino posible ha sido remontarnos a la etnomusicología y tomar de ella algunas herramientas analítico-conceptuales que nos ayudaran a responder las preguntas por la vida social de los sonidos, el establecimiento de un campo sonoro o la capacidad de objetivación de las obras sonoras. Ambos caminos, la sociología de la producción cultural y la etnomusicología, convergen en el objeto de estudio y en su análisis, el rock de los sesenta, el fenómeno del *beat boom*, el culto al cuerpo del rock y a la producción discográfica, el establecimiento de nuevas formas de oír y consumir música.

11.1 Los resultados

El primer resultado de la aplicación y de la conjunción de estas perspectivas teórico-analíticas aplicadas a nuestro caso es la obtención, en el punto **5**, de un esquema sociológico conceptual del cuerpo del rock en el *beat boom*. Tomando las interacciones sonoras como nuestra variable independiente o fija, hemos podido trazar unas líneas generales de progresión de la situación del *beat boom*, con los Beatles a la cabeza. Como pudimos ver, el cuerpo que emerge del *retrete* y se alza hasta una posición regia, para luego retirarse, coincide con distintos campos de la actividad musical que a su vez quedan objetivados a partir del estatus obtenido por los músicos del *beat boom*, quienes pasan de ser meros músicos de acompañamiento, en un campo de actividad musical participativo primero y presentacional luego, hasta ganarse el reconocimiento de artistas a través del desarrollo del arte que permite el estudio de grabación. A la vez, esta producción sonora, junto a su recepción y consumo, transforman la propia naturaleza

del cuerpo del rock, como hemos visto según sus adquiridas, *beat boom* mediante, cualidades *milagrosas* (punto 5.3). El cuadro del punto 5.1 resume estos resultados:

Etapas	Cuerpo	Música	Status Artístico.
1960-1962	Retrete (bajo)	Pop: o actuación participativa, última fase imitativa	Folk
1963-1965	Regio (milagroso)	Transición: o actuación presentacional y alta fidelidad. Consagración	Entertainer
1966-1968	Retirada	Rock, o arte audio-estudio. Consolidación	Artista

Un segundo resultado de la conjunción de estas perspectivas aplicadas a nuestro caso es la puesta en claro del establecimiento de la fórmula generadora del rock (en el punto 6.5).³⁵⁶ Analizando la aventura discográfica de nuestros casos particulares (Beatles, Who y Kinks, pero aplicable a la gran mayoría de actos que, a la estela de los Beatles se lanzaron, antes o después, a la labor compositiva, como los Rolling Stones, Van Morrison, Small Faces, Cream, etc.), descubrimos y pudimos establecer las líneas generales que constituyen el habitus de la producción discográfica del rock de los años sesenta, concentrándonos en dos estados ideales, la etapa propia del *beat boom* y la etapa que se beneficia de sus consecuencias. El cuadro de dicho punto resume los resultados:

Fórmula generadora del disco de rock durante la consolidación del <i>beat boom</i> (1963-1965)	Nueva fórmula generadora del disco de rock <i>post-beat boom</i> (1966-1968)
Mayoría de covers y versiones	Mayoría de canciones propias
Papel preponderante del productor y/o ingeniero de sonido en la grabación, mezcla y producción del sonido del disco	Experimentación sónica a cargo del grupo –el A&R man y el ingeniero de sonido se transforman en un aliado, dejan de ser o un jefe. Independencia creativa.
Arreglo estético del acabado final según criterios musicales establecidos según fórmula <i>Tin Pan Alley</i>	La producción artística de disco se convierte en asunto del ala creativa del grupo.
Noción del <i>cash-in</i> tras un par de singles exitosos. El LP es un efecto de las ventas previas de sencillos	El disco deja de ser un <i>cash-in</i> , se vuelve una apuesta de la autenticidad creativa del grupo
Músicos como último eslabón del disco como cadena de montaje: A&R man, ingenieros sonido,	Músicos como compositores, arreglistas y productores discográficos: participación directa

³⁵⁶ El punto 6.5 El habitus de la sociología del rock y la fórmula generadora de obras.

editores, managers	hasta en portada del disco
Horas de estudio determinadas	Independencia y libertad respecto a los tiempos de grabación

Podemos ver todos estos puntos de la fórmula generadora en los tres casos que trabajamos. Nuestros tres grupos comenzaron componiendo sus canciones, pero incluyendo en sus primeros discos muchas versiones de otros músicos y compositores. Así como también, en los tres casos, hay un camino interno hacia la autonomía de la producción musical, que ha quedado patente al comparar estos primeros discos, a cargo siempre de un *A&R man* o productor discográfico, con las llamadas obras consagradas, en las que la dirección y control artístico pasa a manos de los músicos (en cada uno de nuestros tres casos, este punto se da de manera particular, pero en los tres casos se puede apreciar el desplazamiento del centro gravitatorio del ejercicio de toma de decisiones finales).

El tercer resultado ha sido el descubrir que, en efecto, tanto el cuerpo como las tecnologías son parte fundamental del rock, del rock como música, como producción cultural y como ocio o forma de consumo (**Parte III**). Así, a través del análisis de las interacciones sonoras acaecidas en el seno del rock –discos, conciertos, grabaciones, registros audiovisuales, campos de actividad musical-, pudimos adentrarnos en la vuelta o regreso del cuerpo –alejado por el proceso civilizatorio. Al final, cuando repasamos la historia del rock, la manera en que se dio a partir de la mecanización electrónica de la música por un lado, y la llamada liberación corporal por el otro, notamos que el cuerpo del rock está –pero, confrontando la tesis tencologicista, no está.

Me explico: como he mencionado anteriormente, según Simon Frith (1996) se pueden establecer tres estadios en la relación que la música mantiene históricamente con la tecnología. En primer lugar, en el primer estadio o etapa, que entre paréntesis él llama “folk” –por su resonancia popular y preindustrial, nada que ver con la posible

connotación actual de canción protesta o género cantautor-, la música es almacenada (*stored*) en el cuerpo y en los instrumentos musicales. Entiendo que quiere señalar que la música, antes del sonido grabado y la partitura, sólo es posible a partir del cuerpo y la manera en que éste resuena en su medio y en su memoria auditiva. En segundo lugar, o en la segunda etapa o estadio, que entre paréntesis llama artística (*art*) la música es almacenada por medio de la notación pentagramal. Aunque la música aún sólo se puede recuperar en actuación (*performance*), posee ahora una suerte de existencia ideal o imaginaria. Este ascenso de lo ideal de la música lleva a una sacralización de la experiencia musical que eleva “la mente musical por encima del cuerpo musical” (1996:227). Coincidiendo con los orígenes de la modernidad, la música no pudo evitar caer en la separación entre cuerpo y espíritu, escindiendo al cuerpo musical, elevando el valor de las ideas, los conceptos y motivos de la nueva música occidental escrita por encima de la experiencia ágrafa de la música, identificada con el cuerpo. La llegada del sonido grabado ocurre en este contexto de sobreidealización de la música. En la etapa final, que Frith llama *pop*, y coincidiendo con el advenimiento del sonido grabado, la música pasa a almacenarse mecánicamente en cinta, vinilo o digitalmente. Es en este contexto del sonido grabado que el rock ocurre. El cuerpo del rock pertenece a este estadio, como hemos visto con los ejemplos del la voz del rock (ver punto 10.2). Pero además contiene en sí los tres estadios, pues se hace y se ha hecho música rock de todas las formas: participar en los campos de actividad musical del rock no requiere necesariamente saber leer una partitura. De hecho, la mayoría de músicos que comienzan haciendo rock, al menos en un principio, suelen no saber música teórica, pero se manejan *de oído* y a partir de sus instrumentos —estos músicos *iletrados* o *ágrafos* poseen y ejercen una suerte de *doxa* musical que reside en sus cuerpos y se articula a partir de su oído. En el polo opuesto, encontramos a muchos músicos

educados en el canon occidental que se dedican a hacer rock (por lo general, han sido los teclistas, por ejemplo Alan Price, Rod Argent o Jon Lord, quienes además han acercado el mundo de la música culta o clásica al rock). Se trata de músicos que han desarrollado un oído teórico, un oído gráfico, protésicamente mnemotécnico. Con el advenimiento del sonido grabado, se llega a la tercera posibilidad de hacer música: sirviéndonos de las tecnologías de grabación. Primero de forma experimental con la música concreta o los ensayos psicodélicos, en los que el *corta-pega* analógico permite el *collage* o el multipistismo, y finalmente con el desarrollo de un nuevo oído, que parece volver a los sonidos, a diferencia del oído pentagramal, pero que en realidad es o se trata de un nuevo tipo de audición mecanizada. Así, el cuerpo parece que está pero no está: en vivo (folk) tenemos al cuerpo presente; en la partitura tenemos un no-cuerpo o cuerpo escindido o idealizado, supuesto; con el sonido grabado tenemos un “cuerpo”, un cuerpo recuperado a partir de ciertos rastros captados tecnológicamente.

Si, como señalamos en un comienzo, el cuerpo estaba presente en la música (folk, preindustrial, etnológica...) hasta el advenimiento de la modernidad como culmen del proceso civilizatorio, la música popular en la era postindustrial, era de las postguerras mundiales, ha traído el cuerpo al centro de atención. Liberación corporal únicamente posible tras la sujeción más brutal (¿de qué iba a liberarse si no estaba sujeto?), no es un regreso completo, o al menos no es una vuelta al cuerpo preindustrial o etnológico: es un cuerpo alterado, hecho a partir de las grandes innovaciones de la comunicación y los medios audiovisuales, y que se conjuga con la experimentación psicotrópica tanto como con los nuevos fenómenos de masas, con el orientalismo como moda tanto como con las corrientes *new age* inauguradas por el ethos de los años sesenta. Es decir, si bien por un lado todo este progreso tecnológico traerá de nuevo el cuerpo que, a efectos de la textualización pentagramal al amparo del racionalismo, habíase desvanecido, será, como

hemos podido ver, un regreso a medias, una representación del cuerpo, un acordarse de él, o quizá una celebración de su misma desaparición.

11.2 El oído social como límite de la tesis

El ensamble teórico conceptual construido aquí a partir de la teoría del habitus, de la objetivación y la homología, que desemboca en la teoría del oído social como el estudio, análisis y comprensión del sentido amplificado de la percepción sonora, sentido producido maquinamente a partir de las tecnologías desarrolladas en la primera mitad del siglo XX y puestas en funcionamiento colectivo con el surgimiento del rock como un campo de producción cultural en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, reverbera a lo largo de este trabajo, produciendo una suerte de armónicos conceptuales que resuenan durante el desarrollo de la tesis. Quizá por carecer de los conocimientos musicales adecuados, resulta más difícil intentar explicar un tipo de experiencia que, como escribían Schütz o Pelinski, se vive en última instancia por fuera del marco predicativo –o como decía Bourdieu, que “no está más allá de las palabras, sino más acá, en los gestos y movimientos de los cuerpos” (1990:130). Quizá sea todo, en el mejor de los casos, una cuestión de cambiar los nombres. Quizá, en el peor, de sencillamente abandonar este proyecto de sociología sonora.

A partir de ese ensamble conceptual, entonces, he intentado desarrollar una teoría del oído social como primer punto en el desarrollo de una sociología sonora. ¿Qué nos ha permitido (o hemos creído que nos permitía) esta teoría del oído social? Al intentar poner nuestro interés en cómo los sonidos generan mundos, hemos partido de un enfoque fenomenológico-relacional, y apoyándonos en aportaciones de la etnomusicología –los conceptos de discrepancias participatorias de Charles Keil o *lift-*

up-over sounding de Steven Feld- y la ecología acústica –el concepto de paisaje sonoro de Murray Schafer-, hemos intentado ampliar la teoría del *habitus* corporal e institucional en la situación del mundo sonoro. Las interacciones sonoras –que podemos clasificar a partir de la tipologización de los distintos campos de la actividad musical de Thomas Turino-, sin ser las únicas posibles, son uno de los sitios privilegiados de encuentro de las formas de constituir conjuntamente cuerpos e instituciones musicales: músicos y audiencias por un lado, músicas y estilos por el otro. Los conceptos que trajimos de la etnomusicología, por otra parte, nos remiten al núcleo de la interacción o actividad conjunta, describiendo las formas en que a partir de nuestros oídos vivimos el mundo de los sonidos. En última instancia, la teoría del oído social nos ha permitido analizar la conformación misma de campos o espacios sociales a partir del sonido. Y éste es uno de los puntos o logros centrales de este trabajo de investigación, el poder proponer, a la luz de los hechos presentados –la forma en que se gesta y desarrolla el cuerpo del rock-, que el campo *oye*. La tesis, en esas reverberaciones inesperadas, similares a los armónicos producidos por el volumen desmesurado de la amplificación eléctrica de los instrumentos de rock, pone de relieve una forma de oír que tiene la sociedad (posmoderna) en general y el campo del rock en particular. El campo *oye* y uno aprende a oír con el campo. Y al hacerlo, amplía el registro objetivo del campo auditivo. Los discos y los conciertos de rock objetivan y educan, provocan la audición. En el campo se imponen y posibilitan a la vez unas formas de oír fundadas en unos medios técnicos determinados.

Querría aclarar que este oír del campo no es un intento académico de reificar la figura del campo como abstracción sociológica. Decir que el campo *oye*, que el campo del rock *oye*, no es un querer decir “el rock es un sujeto que *oye*”. El oír del campo es la confirmación de la institucionalización de una forma de percibir el mundo social –y en

este caso, sonoro-, es el resultado de una disputa por crear un marco de audición. Pero a la vez, este oír es producto de una serie de conjunciones históricas involuntarias, o delegadas, como diría Bruno Latour. Cuando aún se discuten las formas posibles de agencia, cuando se difuminan los límites entre actores humanos (sujetos) y no-humanos (objetos) en tanto que participantes en el curso de acción, y cuando encima podemos encontrarnos con esta historia tecnológica y cultural del rock y de los mundos que inaugura, con sus formas y contenidos de expresión tan precisos pero tan universales, descubrimos que este oír del campo es efecto de la forma en que se institucionaliza o generaliza un funcionamiento del cuerpo que tiene que ver con la manera compleja de vivir el mundo sonoro que se ha ido produciendo a lo largo de la historia. Éste es uno de los límites de este trabajo, y, por lo tanto, uno de los caminos que quedan abiertos, el poder operacionalizar de manera más concreta (es decir, contando con más medios para dar con los rastros) las dimensiones a través de las cuales podamos dar cuenta de las formas en que se generalizan los modos posibles de oír.

Un segundo punto que merece matización es el de la capacidad de objetivación del rock en tanto que forma institucionalizada de hacer y recibir creativamente un nuevo mundo con el cuerpo. En los discos de la segunda parte de la década, hemos visto, los músicos de rock, aupados por *managers*, productores, incluso por los directivos de las discográficas, así como también por las audiencias y la competencia de otros músicos y agrupaciones, intentaron desarrollar, con diversos grados de éxito e impacto y a través de la vehiculización de nuevas formas de organizar los sonidos y su percepción, un nuevo modo de expresión artística con unas capacidades de retratar el mundo del que emergían y al que ayudaban a constituir que hasta el propio Adorno habría envidiado – de haber superado algún día su prejuicio hacia las músicas populares producidas industrialmente. Esta capacidad de llevar y representar la marca de su época, por

ejemplo en la trama de *Tommy* y su puesta en escena de la experiencia biográfica infantil de posguerra, de la adolescencia y el boom económico de finales de los cincuenta, o del fenómeno de masas inaugurado por el *beat boom* que desembocaría en una rápidamente extendida nueva ética hedonista por encima de la vieja ética del deber, no es propiedad exclusiva del rock de finales de los sesenta. Lo que ocurrió es que las nociones y capacidades de objetivación comenzaron a hacerse evidentes en los círculos de músicos y productores vinculados a la producción del *Sgt Pepper's*, *Village Green Preservation Society*, *Arthur* o *Tommy*. Sin embargo, como hemos visto, el estudio y análisis de la producción discográfica del origen del *beat boom* en la primera mitad de década también nos permite comprobar la capacidad de objetivación del rock antes de la llegada del rock psicodélico o progresivo (capacidad que, al no ser exclusiva del rock, podemos imputar de forma general a la música y al arte). ¿Acaso no es un claro aviso del cambio de sensibilidades el que gran parte de los músicos de la llamada *British Invasion* contuvieran en sus repertorios y discos muchas canciones pertenecientes a la música afroamericana en general y a las *girl groups* en particular? ¿Acaso no es evidencia de un cambio que atañe a las experiencias corporales el que se transpusieran esquemas vocales, provenientes del mundo rural norteamericano, en las listas de éxitos de la *Melody Maker* o la *New Musical Express*, con, por ejemplo, el EP de los Beatles *Twist and Shout*?

Por último, a partir de la teoría del oído social hemos vuelto sobre el concepto de homología. Por su propia etimología y por el uso que se le ha dado en la sociología del arte y la cultura, parecía acertado tomarlo para significar el tipo de relación corporal (físico-auditiva) en torno al sonido que se da en el caso particular del rock. A la luz de los resultados, quizá ahora abogarí por el uso de un término que me parece más acertado, el de consonancia (u homología consonante). Entre lo que el músico en acción

piensa que está haciendo (tocar música) y lo que ocurre u oímos (esa música), hay una relación consonante, una relación objetiva de consonancia, como ocurre entre el disco y su representación en vivo. El caso del disco y el directo (un caso que admito no es la norma, pues muy pocos músicos o agrupaciones musicales de rock han intentado crear una obra discográfica y llevarla más o menos tal cual se ha producido al campo de la actividad musical de la actuación) es un caso de relación que llamé homóloga. Pero la homología que se establece entre el disco *Tommy*, con toda su capacidad de objetivación (no sólo de los oyentes que se identifican con la biografía o mensajes del personaje creado por Pete Townshend, sino también de la situación interna y externa del grupo, de la industria, o incluso del propio campo), y su puesta en escena, como objetivación por antonomasia de la creatividad del rock, es una homología consonante que opera sobre las dimensiones sonoras tanto del habitus del rock como del campo de producción en el que surge y al que a la vez modifica. Todo el rodeo que supone, desde este punto de vista, la presentación de la historia de la industria y la tecnología con que se construye (el punto 7), y posteriormente la progresión discográfica de nuestros casos (puntos 8 y 9), es la forma que encontré de poner de relieve la dimensión sonora de las relaciones sociales que de algún modo desembocan en el rock como un campo que produce discos.

11.3 Coda. ¿Punto final o punto seguido?

Comenzamos este camino con una cita de Pete Townshend sobre el carácter espiritual de la música pop. Para él, podríamos decir, parafraseando a Bar-On Cohen cuando se refiere a la práctica del kyudo japonés, la música pop “promueve prácticas que están diseñadas para persuadir la no-dualidad en existencia. Estas formas están diseñadas para forzar el pasaje entre partes del cuerpo y del mundo de modo que puedan

trabajar juntos” (Bar-On Cohen, 2013:146). El rock, como música pop, es una alternativa contemporánea, aunque ya con sus años auestas, a las dualidades maniqueas de la modernidad. De este modo, a pesar de su carácter tecnológico, y a pesar, por lo tanto, de las posibilidades de tratarse de un simulacro o representación de lo que en verdad dice ser –recordemos: un regreso del cuerpo-, el rock es una de las manifestaciones culturales occidentales de ese anhelo por recuperar la no-dualidad de la existencia. Queda para más adelante el preguntarse si en definitiva el uso de estas prótesis –las tecnologías, las drogas- son en efecto una superación de la dualidad o un mero enmascaramiento del cercenamiento de –como definía Malinowski a la cultura- la satisfacción de las necesidades.

En última instancia, querría cerrar este trabajo, regresando a Townshend. Encarna él como nadie el espíritu de su época. De no haber muerto, John Lennon sería, de todos aquellos que han circulado por estas páginas, y con permiso de Ray Davies o Paul McCartney, el mayor exponente vivo de la cultura rock. Muerto Lennon, Pete Townshend queda como la figura mejor articulada del rock, consciente de los límites del campo: tanto de su estética –las formas del rock- como de su sociología –la gente del rock. Su disco *Tommy* es el mejor resultado del rock británico de los sesenta, es una de mis conclusiones (si no es el mejor, es uno de los dos o tres mejores; para más detalles, cfr. el punto 9). Ha sido uno de los descubrimientos más fascinantes de este trabajo. Hasta entonces, hasta que comenzó este trabajo de investigación, a pesar de disfrutar de la música de los Who (*Live at Leeds*, *Who's Next*, o sus primeros singles) o de los Kinks (toda su obra de los sesenta) o de los Beatles (toda su obra) –o de todos aquellos que han aparecido aquí en menor medida, sean los Rolling Stones, Jimi Hendrix, Janis Joplin o Bob Dylan, por citar sólo algunos casos-, no había reparado en la visión que Pete Townshend tiene del rock, ni había reparado en la gran capacidad objetivadora del

álbum *Tommy*. Creo, al final de este camino, que me he dado cuenta del porqué del éxito e impacto de la obra: *Tommy* es no sólo un sitio de encuentro de todo el campo productor, como mencioné en el punto 1.3.3,³⁵⁷ sino que en él, en sus surcos, se encuentran –se hallan y habitan- Pete Townshend y toda su generación: desde la posguerra, pasando por el boom económico de la segunda mitad de los años cincuenta, hasta llegar al *Swinging London*. Esa identificación del autor con su propia obra, del ejecutante con dicha obra (hay que recordar que Roger Daltrey *fue* Tommy, el personaje, tanto en concierto como hasta en la película de Ken Russell) y de la audiencia con la obra, es la que da la vida al disco y constituye al campo.

El caso de Pete Townshend presenta demasiadas aristas y reverberaciones como para agotarlo en un único trabajo de investigación. De hecho, hay cosas sobre su vida y obra que habrían dado mucho juego al análisis del cuerpo del rock bajo el enfoque del oído social. Fundamentalmente porque Townshend sufre problemas de audición. Negando los muchos rumores acerca del origen de su sordera, en una entrevista de 1989 Townshend explicó que sus problemas de audición se deben al uso continuo de cascos o audífonos a todo volumen y que dicha disminución perceptiva no se materializó hasta 1975. En la misma entrevista, cuando le preguntan a continuación si eso afectó a la música, a su producción, él responde que no. Que aún puede decir cuándo algo suena bien o no, a pesar de no poder oír todo el rango sonoro (Townshend dijo que tenía dificultades para percibir sonidos agudos, como las voces de las mujeres, por ejemplo).

Volviendo al concepto de homología, descubro finalmente una más, una nueva consonancia, esta vez entre el rock, como lo ha profesado Pete Townshend, y este

³⁵⁷ “El disco, de esta forma, será, por un lado, un lugar de encuentro de diversos campos de actividad musical. Como tal, hará intervenir toda una serie de mediaciones entre la producción y el consumo, aparte de los músicos, audiencias y editores musicales. Y será, por el otro lado, una materialización de ese encuentro, su objetivación: en él oímos no sólo a los músicos y sus instrumentos, cómo tocan y cantan, y qué han oído antes que desemboque en eso que cantan y tocan, sino que oímos a los productores discográficos y los ingenieros de sonidos, cómo graban y cómo mezclan el sonido de la música, oímos además la misma historia del campo, esa dispersión y proliferación de unos sonidos, la manera en que se incorporan sensibilidades musicales y afectivas”.

trabajo: me refiero a la casi total ausencia de las dimensiones políticas del rock. No que aquí no se haya hecho mención a las posibles disputas, dominaciones o victorias de unos sobre otros, pues la teoría del campo social, sobre la que he intentado construir la del campo sonoro, se basa en la lucha por el capital que justifica, en tanto creencia o valor, las acciones de los participantes. Townshend reconoce en diversas entrevistas el carácter apolítico de su obra en los años sesenta. Carácter apolítico en tanto que carencia de identificación partidista. Aquí también me he guardado de enseñar los dientes. Reconozco que nunca he sido muy expresivo de mis ambiciones políticas. Pero como ocurre con la propia realidad política española actual y el gran desencanto de las juventudes, que en ningún momento significa una apolitización más allá del descreimiento en instituciones pasadas de moda, el rock –y Townshend lo ha dejado claro- surgió como rechazo a las consecuencias que la política había traído a Europa. El rock británico de los sesenta, aunque en líneas generales cae más a la izquierda que a la derecha, no fue de política de partidos porque precisamente rehuía del lugar a donde habían llevado los partidos políticos al mundo en la primera mitad del siglo XX: rehuía de las dualidades maniqueas de la modernidad: mente-cuerpo, derecha-izquierda, religión-filosofía, estimulantes-alucinógenos.

12 BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W. (2009) *Obra completa, 14: Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Akal, Madrid.

Adorno, T. W. (1990) "On popular music", en Frith, S. y Goodwin, A. (eds), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London, 301-314

Alexander, J. C. & Smith, P. (eds.) (2005) *The Cambridge Companion to Durkheim*, Cambridge University Press, Cambridge.

Alexander, P.J. (1996) "Entropy and Popular Culture: Product Diversity in the Popular Music Recording Industry Author" *American Sociological Review*, Vol. 61 (1) 171-174

Appen, R. V. & Dohering, A. (2006) "Nevermind The Beatles, here's Exile 61 and Nico: 'The top 100 records of all time' – a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective", *Popular Music*, vol.25 (1) 21-39

Arditi, J. (1998) *A Genealogy of Manners: Transformations of Social Relations in France and England From the Fourteenth to the Eighteenth Century*, University of Chicago Press, Chicago.

Ariño Villarroja, A. (2007) "Música, democratización y omnivoridad", *Política y Sociedad*, Vol. 44 (3): 131-150.

Arsuaga, J.L., Martínez, I., (1998) *La especie elegida*, Temas de Hoy, Madrid.

Atkinson, P. (2011) "The Beatles on BBC Radio in 1963: The 'Scouse' Inflection and a Politics of Sound in the Rise of the Mersey Beat", *Popular Music and Society* Vol. 34 (2) 163–175

Attali, J. (1985) *Noise. The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis

Attali, J. (2001) "Ruidos", Conferencia en el ICA, Londres.

Bajtin, M. (1987) *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Universidad, Madrid.

Bar-On Cohen, E. (2013) "Japanese Religions and Kyudo (Japanese Archery): an Anthropological Perspective", en Sánchez García, R. y Spencer, D. C. (Eds.) *Fighting Scholars. Habitus and Ethnographies of martial Arts and Combat Sports*, Anthem, London 141-154

Baranger, D. (2012) *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu*, Posadas, 2ª. edición (1ª. electrónica)

Barnes, R. (2004) *The Who: Maximum R&B*, Plexus, London.

Barnes, R. & Townshend, P. (1977) *The Story of Tommy*, Eel Pie Publishing, Middlesex.

Barthes, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona.

- Baxter-Moore, N. (2006) ““This Is Where I Belong”—Identity, Social Class, and the Nostalgic Englishness of Ray Davies and the Kinks”, en *Popular Music and Society*, vol.29 (2) 145-165
- Bayton, M. (1990) “How women become musicians”, en Frith, S. y Goodwin, A. (eds.), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London, 238-257
- Becker, H (1971) *Los extraños: sociología de la desviación*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Becker, H. (1978) “Arts and Crafts” *American Journal of Sociology*, Vol. 83 862- 889
- Becker, H. (2008) *Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmas, Bernal.
- Benjamin, W. (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.
- Bennet, H.S. (1980) *On Becoming a Rock Musician*, University of Massachussets, Amherst.
- Bennet, H.S. (1988) “Cambios en el sonido: el pensamiento social a través de la tecnología y la política de la música” *Papers: Revista de Sociología*, Vol. (29) 197-226
- Bourdieu, P. (1979) *La fotografía: un arte intermedio*, Nueva Imagen, México
- Bourdieu, P. (1986) “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo”, en Álvarez-Uría, F. y Varela, J. (eds.), *Materiales de Sociología Crítica*, La Piqueta, Madrid.
- Bourdieu, P. (1988) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.
- Bourdieu, P. (1990) *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México.
- Bourdieu, P. (1991) *El sentido práctico*, Taurus, Madrid.
- Bourdieu, P. (1993) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Columbia University Press,
- Bourdieu, P. (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona.
- Bourdieu, P. (1999) *Meditaciones Pascalianas*, Anagrama Barcelona.
- Bourdieu, P. (2001) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Akal, Madrid.
- Bourdieu, P. (2002a) *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.
- Bourdieu, P. (2002b) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerarios de un concepto (Selección de artículos)*, Montessor, Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (2003) *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- Bourdieu, P. (2008) *El sentido práctico*, Siglo XXI, Madrid.
- Bourdieu, P. Chamboredon, J.C. y Passeron, J.C. (2002) *El oficio de sociólogo*, Siglo XXI, Buenos Aires

- Bourdieu, P. y Wacquant, L. J. D (1995), *Respuestas: por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México.
- Braun, M. (1964) *Love me do. The Beatles' Progress*, Penguin Books, Middlesex.
- Brazier, J. E (2004) “«Bye, Bye, Baby»: Race, Bisexuality, and the Blues in the Music of Bessie Smith and Janis Joplin”, *Popular Music and Society*, Vol. 27 (1) 3-26
- Brewer, Roy C. (2003), “The appearance of the Electric Bass Guitar: a Rockabilly Perspective”. *Popular Music and Society*, Vol. 26, No. 3 (p. 352-366).
- Brocken, M. (1996) “Some Other Guys! Some Theories About Signification: Beatles Cover Versions”, *Popular Music and Society*, Vol. 20 (4) 5-40
- Bromell, N. (2000) *Tomorrow Never Knows. Rock and Psychedelics in the 1960s*, University of Chicago Press, Chicago.
- Brubaker, R. (1993) “Social Theory as Habitus”, en Calhoun, C., Lipuma, E. y Postone, M. (eds.) *Bourdieu: Critical Perspectives*, Polity Press, Cambridge, 212-234.
- Burns, G. (2009) “Beatles news: product line extensions and the rock canon”, en Womack, K. ed., *The Cambridge Companion to The Beatles*, Cambridge University Press, Cambridge, 217-229.
- Buxton, D (1990) “Rock Music, the Star System, and the Rise of Consumerism”, en Frith, S. y Goodwin, A. (eds), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London, 427-440.
- Cabrolié Vargas, M. (2010) “La intersubjetividad como sintonía en las relaciones sociales. Redescubriendo a Alfred Schütz” *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, Vol. 9 (27) 317-327
- Castoldi, A. (1997) *El texto drogado: dos siglos de droga y literatura*, Anaya, Madrid.
- Cateforis, T. (2007) *The Rock History Reader*, Routledge, New York.
- Cawthorne, N. (2005) *The Who and the making of Tommy*, Unanimous, Londres.
- Chambers, I. (1985) *Urban rhythms: pop music and popular culture*, St. Martin's Press, New York.
- Chapple, S. Y Garofalo, R. (1977) *Rock'n'Roll is here to pay. The History and Politics of the Music Industry*, Nelson-hall, Chicago.
- Charlesworth, C. & Hanel, E. (2004) *The Who. The Complete Guide to their Music*, Omnibus Press, Londres.
- Clarke, G. (1990) “Defending Sky-Jumpers. A Critique of Theories of Youth Subcultures”, en Frith, S. y Goodwin, A. (eds.), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London, 81-96.
- Clastres, P. (1978) *La sociedad contra el Estado*, Monte Ávila, Caracas.
- Clayson, A. y Leigh, S. (2003) *The Walrus Was Ringo. 101 Beatles Myths Debunked*, Chrome Dreams, Surrey.

- Cohen, A.K. (1955) *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, Free Press, Chicago.
- Cohen, S. (1987) *Folk Devils & Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*, Basil Blackwell, Oxford.
- Cook, N. (2000) *Music. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Cook, N. et al. (eds.) (2009) *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, Cambridge, New York.
- Cottrell, S. (2010) "Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview", *Ethnomusicology Forum*, Vol. 19 (1) 3-25
- Crossley, N. (1995) "Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology" *Body & Society*, Vol. 1 (1) 43-63
- Crossley, N. (2004) "The Circuit Trainer's Habitus", *Body & Society*, Vol. 10 (1): 37-69.
- Cruces, F. y otros (eds.) (2001) *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid.
- Davies, D. (2005) *Kink. Una autobiografía*, Lenoir, Barcelona.
- Davies, H (2009) *The Beatles. The only Authorized Biography*, Ebury Press, Reading.
- Davies, R. (2007) *X-Ray. The Unauthorized Autobiography*, Overlook, Woodstock.
- Davis, S. (1997) *Hammer of the Gods. The Led Zeppelin Saga*, Berkely Boulevard, New York.
- DeNora, T. (2000) *Music in everyday life*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2000) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- Dougan, J. (2006) *The Who Sell Out*, Continuum, New York.
- Draper, R. (1991) *Rolling Stone Magazine: the uncensored history*, Harper Perennial, New York.
- DuBois, W.E.B. (1993) *Souls of Black Folk*, Everyman's Library, Germany
- Durkheim, É (1982) *La división del trabajo social*, Akal, Madrid.
- Durkheim, É. (1992) *Las formas elementales de la vida religiosa*, Akal, Madrid.
- Durkheim, É. (1996) *Clasificaciones Primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*, Ariel, Barcelona.
- Durkheim, É. (2002), *Las reglas del método sociológico*, Barcelona, Folio.
- Durkheim, É. Y Mauss, M. (1996) "Sobre algunas formas primitivas de clasificación" en Durkheim, É. *Clasificaciones Primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*, Ariel, Barcelona.
- Eco, U. (2009) *Apocalípticos e Integrados*, Tusquets, Barcelona.
- Egan, S. (ed) (2009) *The Mammoth Book of the Beatles*, Robinson, Londres.

- Ehrenreich, *et al.* (1997) "Beatlemania. A sexually defiant consumer subculture?" en Gelder, K. y Thornton, S., *The Subcultures Reader*, Routledge, Londres 523-536
- Elias, (1987) *El proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Elias, N. (1993) *La sociedad cortesana*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Elias, N. (2002) *Mozart. Sociología de un genio*, Península, Barcelona.
- Emerick, G. y Massey, H. (2011) *El sonido de los Beatles. Memorias de su ingeniero de grabación*, Indicios, Barcelona.
- Esteban, M.L. (2004) *Antropología del cuerpo. Géneros, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Edicions Bellaterra, Barcelona.
- Faupel, A. y Schmutz, V. (2010) Gender and Cultural Consecration in Popular Music, *Social Forces*, vol. 89 (2) 685-707
- Feld. S. (2001) "El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli" en Cruces, F. y otros (eds.) *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, 331-356
- Feld, S. y Brenneis, D. (2004) "Doing Anthropology in Sound", *American Ethnologist*, Vol. 31 (4) 461-474
- Fleiner, C. (2006) "Rebellion or Transformation: Dave Davies's Spiritual Journey from the 1960s to the Present: A Contextual Analysis", en *Popular Music and Society*, vol.29 (2) 223-240
- Fletcher, T. (2005) *Dear Boy: The life of Keith Moon*, Omnibus Press, Londres.
- Foucault, M. (1992) *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid.
- Fouce, H. (2006) "El futuro ya está aquí". *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, Velecio, Madrid.
- Freud, S. (2001) *El Malestar en la Cultura*, Alianza, Madrid.
- Friedland, R. (2005) "Drag kings at the totem ball: the erotics of collective representation in Émile Durkheim and Sigmund Freud" en Alexander, J. C. & Smith, P. (eds.) *The Cambridge Companion to Durkheim*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 239-273.
- Frith, S. (1980) *La sociología del rock*, Júcar, Madrid.
- Frith, S. (1981) *Sound Effects. Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*, Pantheon, New York
- Frith, S. (1986) "Art vs Technology. The Strange Case of Popular Music", *Media, Culture and Society*, Vol. 8 (3) 263-280
- Frith, S. (1987) "The Industrialization of Popular Music", en Lull, J., ed., *Popular Music and Communication*, Sage, 53-77
- Frith, S. (1996) *Performing Rites. On the value of popular music*, Harvard University Press, Cambridge, MA
- Frith, S. (2001a) "The popular music industry", en Frith, S., Straw, W., Street, J. (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge, 26-52.

- Frith, S. (2001b) “Hacia una estética de la música popular”, en Francisco Cruces y otros (eds.) *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid.
- Frith, S. (2007) *Taking Popular Music Seriously. Selected essays*, Ashgate, Aldershot.
- Frith, S. y Goodwin, A. (eds.) (1990), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London.
- Frith, S. y McRobbie, A. (1990) Rock and Sexuality, en Frith, S. y Goodwin, A. (eds.), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London, 371-389
- Frith, S., Straw, W., Street, J. (eds.) (2001), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gambaccini, P., Rice, J., & Rice, T. (1994) *British Hit Albums*, Guinness, Londres.
- Garofalo, R. (1987) “How Autonomous Is Relative: Popular Music, the Social Formation and Cultural Struggle” *Popular Music*, Vol. 6 (1) 77-92
- García Selgas, F. (1994) “El ‘cuerpo’ como base del sentido de la acción”, en *Reis, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, vol. 68, 41-83
- Geertz, C., (1987) “El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre”, en *La interpretación de las culturas*, Gedisa, México, 43-59
- Gilbert, J. y Pearson, E., (1999) *Discographies. Dance music, culture and the politics of sound*, Routledge, London.
- Gillet, C. (1996) *The Sound of the City. The Rise of Rock and Roll*, Da Capo, Nueva York. Hay traducción al castellano en Gillet, C. (2003) *El sonido de la ciudad. La historia del rock* (dos tomos), Ma Non Troppo, Barcelona
- Gilroy, P. (1993) *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Goodwin, A. (1990) “Sample and hold. Pop music in the digital age of reproduction”, en Frith, S. y Goodwin, A. (eds.), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London, 258-273
- Gooley, D. (2004) *The Virtuoso Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gracyk, T. (1996) *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*, I.B.Tauris & Co Ltd, London.
- Graham, E. (2013) “«There is no try in Tae Kwon Do»: Reflexive Body Techniques in Action”, en Sánchez García, R. y Spencer, D. C. (Eds.) *Fighting Scholars. Habitus and Ethnographies of martial Arts and Combat Sports*, Anthem, London 63-77
- Grantley, S. & Parker, A. G. (2010) *The Who By Numbers. The story of the Who through their music*, Helter Skelter, Londres.
- Grondona, A.L. (2012) “Representaciones, efervescencia colectiva y reproducción social. Trazos para un debate en clave contemporánea”, en *Política y Sociedad*, Vol. 49 (2) 255-271

- Grossberg, L. (1990) "Is there rock after punk?" en Frith, S. y Goodwin, A. (eds), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London, 111-123.
- Grossberg, L. (1992) *We gotta get out of this place. Popular conservatism and postmodern culture*, Routledge, New York.
- Guralnick, P. (1992) *Feel like going home (portraits in blues and rock'n'roll)*, Penguin Books, Great Britain.
- Halbwachs, M. (1992) "La memoria colectiva de los músicos", en Ramos Torre, R. (comp.), *Tiempo y Sociedad*, Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI, Madrid, 35-62.
- Hall, S. y Jefferson, T. (eds.) (1976) *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Hutchinson, London.
- Hall, G. (2006) *Living Life Without Loving the Beatles. A survivor's guide*, Equinox, London.
- Harris, M. (2007) *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, Crítica, Barcelona.
- Hedbridge, D. (1976) "The meaning of Mod" en *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Hutchinson, London, 87-96
- Hedbridge, D. (2004) *Subcultura. El significado del estilo*, Paidós, Barcelona.
- Henke, J. (2004) *Lennon legend: An Illustrated Life of John Lennon*, Weidenfeld and Nicolson, London.
- Henderson, D. (2008) *'Scuse me while I kiss the sky: Jimi Hendrix, voodoo child*, Atria, New York.
- Hennion, A. (1988) "De una etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación" *Papers: Revista de Sociología*, Vol. (29)
- Hennion, A. (2002), *La pasión musical*, Paidós, Barcelona.
- Hennion, A. (2010) "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto", *Comunicar*, vol. 34 (17) 25-33
- Hesmondhalgh, D. (2005) "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above", *Journal of Youth Studies*, Vol. 8 (1) 21-40
- Hesmondhalgh, D. (2006) "Bourdieu, the media and cultural production", *Media Culture Society*, vol. 28 (2) 211-231
- Hesmondhalgh, D. (2013) *Why Music Matters*, Wiley-Blackwell, West Sussex.
- Hewitt, P. (ed.) (2002) *The sharper word. A mod anthology*, Helter Skelter Books, London.
- Hewitt, P. y Baxter, M. (2012) *The A to Z of Mod*, Prestel, Munich.
- Hinman, D. (2004) *The Kinks. All day and of the night. Day-by-day concerts, recordings and broadcasts, 1961-1966*, Backbeat, Londres.

- Hirsch, P.M. (1990) "Processing Fads and Fashions. An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems", en Frith, S. y Goodwin, A. (eds), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London, 127-139.
- Honigsheim, P. (2003) *The Unknown Max Weber*, Transaction Publishers, New Jersey.
- Hormigos, J. (2008) *Música y Sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, Fundación Autor, Madrid.
- Hormigos, J. (2010) "Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido", en *Comunicar*, Vol. 34 (17) 91-23
- Hormigos, J. (2012) "La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina" *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, Vol. 14, 75-84
- Hormigos, J. (2014) "Sonidos en el oído colectivo", Seminario de Introducción a la Sociología de la Música, Madrid, 20 marzo (paper).
- Iglesia, A.de la (2006) *"I've got my mojo working" Londres 1960-66*, Armas Tomar, Madrid.
- Inglis, I. (1996) "Synergies and reciprocities. The dynamics of musical and professional interaction between the Beatles and Bob Dylan.", *Popular Music and Society*, Vol. 20 (4) 53-79.
- Inglis, I. (2007) "'Sex and Drugs and Rock'n'Roll': Urban Legends and Popular Music", *Popular Music and Society*, Vol. 30 (5) 591-603
- Jameson, F. (1985) "Foreword", en Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, vii-xiv
- Jensen, K. B. (2010) "El sonido de los medios. Revisión interdisciplinar de las investigaciones sobre el sonido como comunicación" *Comunicar*, Vol. 34 (17) 15-23
- Johnson, A. Y Earle, T. (1987) *The Evolution of Human Societies. From Foraging Group to Agrarian State*, Stanford University Press, Stanford, CA.
- Johnson, B. y Cloonan, M. (2009) *Dark Side of the Tune. Popular Music and Violence*, Ashgate, Surrey.
- Kane, L. (2007) *Ticket to ride. De gira con Los Beatles (1964-1965)*, Lenoir, Barcelona.
- Kantorowicz, E. (1985) *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología medieval*, Alianza, Madrid.
- Kealy, E. (1990) "From Craft to Art. The Case of Sound Mixers and Popular Music", en Frith, S. y Goodwin, A. (eds), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London, 207-220.
- Keightley, K. (2001) "Reconsidering Rock" en Frith, S., Straw, W., Street, J. (Eds), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge, 109-142. Hay traducción al castellano de este texto en Frith, Straw y Street (comp.) (2006) *La otra historia del rock*, Ediciones Robinbook, Barcelona.

- Keil, C. (2001) “Las Discrepancias Participatorias y el Poder de la Música”, en Cruces, F. y otros (eds.) *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, 261-272
- Keil, C. y Feld, S., (2005) *Music Grooves. Essays and Dialogues*, Fenestra, Tucson.
- Kellet, A.J. (2008) *Fathers and sons: american blues and british rock music, 1960-1970*, tesis doctoral, University of Maryland
- Kilpatrick, D. (2012) *Dionisian Rock* en web el 25 de mayo 2013: http://www.nietzschecircle.com/AGONIST/Agonist-Spring2012/Dionysian_Rock.pdf
- Kim, P. Y. y Rowland, N. J. (2005) “Sounds Like Sociology: A Treatise on the Social Implications of Sound” Paper presentado en el *Annual Meeting of the American Sociological Association*, Marriott Hotel, Philadelphia, 8 de agosto de 2005, http://www.allacademic.com/meta/p23209_index.html [Consultado el 25 de mayo de 2009-05-25]
- Kimsey, J. (2009) “«An abstraction, like Christmas»: the Beatles for sale and for keeps”, en Womack, K. (ed) *The Cambridge Companion to The Beatles*, Cambridge 230-254.
- King, A. (2000) “Thinking with Bourdieu against Bourdieu: A 'Practical' Critique of the HabitusAuthor” *Sociological Theory*, Vol. 18 (3): 417-433
- Kohl, P. (1996) A Splendid Time Is Guaranteed for All: The Beatles as Agents of Carnival, *Popular Music and Society*, vol.20 (4) 81-88
- Kraus, M.J. (2006) “The Greatest Rock Star of the 19th Century: Ray Davies, Romanticism, and the Art of Being English”, en *Popular Music and Society*, vol.29 (2) 201-212
- Kun, J. (2005) *Audiotopia. Music, Race and America*, University of California
- Laing, D (1991) “A voice without a face: popular music and the phonograph in the 1890s” *Popular Music* Vol. 10 (1), 1-19
- Laing, D. y Taylor, J. (1979) ‘Disco-pleasure-discourse: “on rock and sexuality”’, *Screen Education*, 31, 43-48.
- Latour, B. (2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Manantial, Buenos Aires.
- Le Breton, D. (1995) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones nueva visión. Buenos Aires
- Le Breton, D. (2005) *La sociología del cuerpo*, Ediciones nueva visión. Buenos Aires.
- Lena, J. C. y Peterson, R. (2008) ‘Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres’, *American Sociological Review*, Vol. 73 (Octubre) 697-718.
- Lennon, C. (2005) *John*, Hodder, Londres.
- Lesende, T. y Neira, F. (coords.) (2006) *201 discos para engancharse al pop/rock español*, Fundación Autor, Madrid.

- Lévi-Strauss, C. (1965) *El Totemismo en la Actualidad*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Levy, S. (2002) *Ready, Steady, Go! The smashing rise and giddy fall of Swinging London*, Doubleday, New York.
- Lewisohn, M. (2010) *The Complete Beatles Chronicle. The definitive day-by-day guide to the Beatles' entire career*, Chicago Review Press, Chicago.
- Lindberg, U., Gudmundsson, G., Michelsen, M. & Weisethaunet, H. (2005) *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*, Peter Lang, New York.
- Lizardo, O. (2004), "The Cognitive Origins of Bourdieu's *Habitus*", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, Vol. 34 (4) 375–401
- Lizardo, O. (2006) "How Cultural Tastes Shape Personal Networks" *American Sociological Review* Vol. 71:778–807.
- Lockheart, P. (2003) "A History of Early Microphone Singing, 1925–1939: American Mainstream Popular Singing at the Advent of Electronic Microphone Amplification" en *Popular Music and Society*, Vol.26 (3) 367-385
- Longhurst, B. (1996) *Popular Music & Society*, Polito Press, Cornwall
- López Cano, Rubén (2011), "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana" *CONSENSUS* 16 (1) 57-82
- López Sáenz, M.C. (1996) "La fenomenología existencial de M. Merleau-Ponty y la sociología", *Papers: Revista de Sociología*, Vol. (50) 209-231
- Lupro, M. (2006) "Preserving the Old Ways, Protecting the New: Post-War British Urban Planning in *The Kinks Are the Village Green Preservation Society*", en *Popular Music and Society*, vol.29 (2) 189-200
- MacDonald, I. (2005) *Revolution in the head. The Beatles' records and the sixties*, Pimlico, Londres
- Malinowski, B. (1970) *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*, Edhasa, Barcelona.
- Marcoulatos, I. (2001) "Merleau-Ponty and Bourdieu on *Embodied Significance*", *Journal for the Theory of Social Behaviour* vol.31(1), 1–27.
- Marcus, G. (1975;2008) *Mystery Train. Images of America in Rock'n'Roll Music*, Plume, Nueva York
- Marsh, D. (1983) *Before I Get Old. The Story of The Who*, Plexus, Londres.
- Marten, N. & Hudson, J. (2001) *The Kinks*, Sanctuary, Londres.
- Martin, G. (1979) *All you need is ears*, St. Martins, Nueva York.
- Martínez Barreiro, A. (2004) "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas", *Papers*, vol. 73, 127-152

- Marx, K. (1970) *Contribución a la crítica de la economía política*, Alberto Corazón, Madrid.
- Mauss, M. (1979) “Técnicas y movimientos corporales” en *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid, 337-356.
- McKinney, D. (2003) *Magic Circles. The Beatles in Dream and History*, Harvard University Press, Cambridge.
- McClary, S. y Walser, R. (1994) “Theorizing the Body in African-American Music”, *Black Music Research Journal*, Vol. 14 (1), 75-84
- McMichael, J. y Lyons, J. (2008) *The Who, en vivo y en directo. Todos sus conciertos (1962-2002)*, Lenoir, Barcelona.
- Menger, P.M. (1988) “El ‘oído’ especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea” *Papers: Revista de Sociología*, Vol. (29) 109-152
- Merleau-Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona.
- Meyer, L. (1967) *Music, the Arts and Ideas*, University of Chicago Press, Chicago.
- Middleton, R., (1990) *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham
- Miller, A. (2004) Notas del disco, en The Kinks, *The Kinks Are The Village Green Preservation Society. Special Deluxe Edition* [CD] Sanctuary Records, Londres
- Miller, A. (2010) *The Kinks Are The Village Green Preservation Society*, Continuum, Londres.
- Mulholland, G. (2010) *Popcorn. Fifty years of rock’n’roll movies*, Orion, London.
- Negus, K. (1992) *Producing Pop. Culture and conflict in the popular music industry*, Arnold, London.
- Negus, K. (1996) *Popular Music in Theory*, Polity Press, Cambridge.
- Negus, K. (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge, London,
- Neill, A. & Kent, M. (2007) *The Complete Chronicle of The Who. 1958-1975. Anyway Anyhow Anywhere*, Virgin Books, Londres.
- Nietzsche, F. (1993) *El ocaso de los ídolos*, M. E. Editores, Madrid.
- Nietzsche F. (2003) *El origen de la tragedia*, Ediciones Libertador, Buenos Aires.
- Nietzsche F. (2005) *La Gaya Ciencia*, Edimat, Madrid.
- Norman, P. ([1981]2003) *Shout! The true story of the Beatles*, Pan Books, Londres.
- Noya, J. (1998) "Omnívoros sociables. Consumo y capital relacional en España", *Sociológica*, Vol. 3, 69-92.
- Noya, J. (2010) “La estética psicodélica y el espíritu del cosmopolitismo. Música, globalización y humanitarismo débil”, en Josetxo Beriain Razquin e Ignacio Sánchez de la Yncera (eds.) *Sagrado / Profano, nuevos desafíos al proyecto de la modernidad*, Madrid, CIS.
- Noya, J. (2011) *Armonía Universal. Música, globalización cultural y política internacional*, Biblioteca Nueva, Madrid.

- Noya, J., del Val, F., Pérez-Colman, C. M., (Coords.)(2010) *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Noya, J., del Val, F., Pérez-Colman, C. M. (2014) “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español” *Reis, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Vol. 145: 147-180
- O’Brien, L. (2002) *She Bop II. The definitive history of women in rock, pop and soul*, Continuum, London.
- O’Brien, K. (Managing Editor) (1999) *British Hit Singles*, Guinness, Londres.
- Obrecht, J. Ed. (2000) *Rollin’ and Tumblin’. The Postwar Blues Guitarists*, Millar Freeman, San Francisco.
- Palmer, R. (1982) *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*, Penguin.
- Panofsky, E. (1987) *Arquitectura Gótica y Pensamiento Escolástico*, La Piqueta, Madrid.
- Pelinski, R. (2005) “Corporeidad y experiencia musical” *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 9 (artículo 14) [consultado octubre de 2009]
- Pérez Colman, C. M. (2008) *El cuerpo del rock. Avances teóricos para una metodología del cuerpo en una sociología del rock*, Departamento Sociología V, Universidad Complutense de Madrid (inédito).
- Pérez Colman, C. M. (2010a) “Los Who y el sonido del rock. Una sociología sónica de los años sesenta”, en Noya, J., del Val, F., Pérez-Colman, C. M., (Coords.) *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*, Biblioteca Nueva, Madrid, 158-173.
- Pérez Colman, C. M. (2010b) “Rock y Modernidad. El rock como campo de producción cultural a través del caso de los Kinks”, X Congreso Español de Sociología, Pamplona, 1-3 julio (paper)
- Pérez Colman, C.M., del Val Ripollés, F. (2009) “El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock”, en *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, Vol. 3 (2) 181-192
- Pérez Colman, C.M. y del Val Ripollés, F. (2013) “Bourdieu y el rock: Un romance in crescendo”, XI Congreso Español de Sociología, Madrid, 10-12 julio (paper)
- Pérez Sánchez, A. (2013) “Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora”, *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* Vol.17 [Fecha de consulta: 28/10/2013]
- Peterson, R. (1990) “Why 1955? Explaining the advent of rock music”, en *Popular Music*, Vol 9 (1) 97-116
- Peterson, R.(1997) *Creating country Music. Fabricating Authenticity*, The University of Chicago Press, London.

Peterson, R., y Bennet, A. (2004) *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Vanderbilt University Press.

Peterson, R. y Berger, D. (1990) "Cycles in Symbol Production: The case of popular music", en Frith, S. y Goodwin, A. (eds), *On Record. Rock, pop, and the written word*, Routledge, London, 140-159

Pfleiderer, M. (2010) "Vocal pop pleasures. Theoretical, analytical and empirical approaches to voice and singing in popular music" *IASPM Journal* Vol.1 (1) doi:10.5429/2079-3871(2010)v1i1.7 en www.iaspmjournal.net

Powers, D. (2010) "Rock Criticism's Public Intellectuals" *Popular Music and Society* Vol. 33 (4) 533-548

Quintero Rivera, Á. (1998) *¡Salsa, sabor y Control! Sociología de la música "tropical"*, Siglo XXI, México DF.

Ramos Torre, R. (comp.) (1992), *Tiempo y Sociedad*, Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI, Madrid.

Ramos Torre, R. (2010) "Culturas del tiempo: Música y sociedad a principios del siglo XX", en Javier Noya, Fernán del Val, C. Martín Pérez-Colman (Coords.) *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*, Biblioteca Nueva, Madrid, 259-273

Ramos Torre, R. (2012) "Sociología del mal y teodicea en Las Formas Elementales de la Vida Religiosa de E. Durkheim" en *Política y Sociedad*, Vol. 49 (2) 223-240

Rawlings, T. (2002) *British Beat: Then, Now and Rare, 1960-1969*, Omnibus Press, London.

Regev, M. (1994), 'Producing Artistic Value: The Case of Rock Music', *The Sociological Quarterly*, Vol. 35 (1) 85-102.

Regev, M. (2002). «The "Pop-Rockization" of Popular Music», en Hesmondhalgh, D. y Negus, K. (eds.). *Studies in Popular Music*, Arnold, London

Regev, M. (2007) "Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within", *Cultural Sociology*, Vol. 1 (3) 317-341

Regev, M. (2011) "Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitanism in Popular Music", *American Behavioral Scientist*, vol. 20 (10) 1-16

Regev, M. (2013) *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Polity Press, Cambridge.

Rivac, F. (2007) From the Scientific Revolution to Rock: A Sociology of Feedback, *Journal On The Art Of Record Production*, Vol.1, revista online <http://arpjournal.com>

Rivas, J. (2007) *Los '70 a destajo. Ajoblanco y Libertad*, RBA, Barcelona.

Rodríguez Morató, A. (1988) "La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber" *Papers: Revista de Sociología*, Vol. (29) 9-61

- Ross, A. (2007) *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, Picador, Nueva York.
- Saibel, B. (2007) "Beatlemania frightens child expert", *Seattle Daily Times*, 22 de agosto de 1964, en Theo Cateforis, *The Rock History Reader*, Routledge, New York, 53-4.
- Sánchez García, R. (2008) "Análisis etnometodológico sobre el dinamismo del habitus en Bourdieu y Elias dentro del desarrollo de actividades corporales", *Reis, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, vol. 124: 209-231
- Sánchez García, R. y Spencer, D. (eds.) (2013) *Fighting Scholars. Habitus and Ethnographies of Martial Arts and Combat Sports*, Anthem Press, London.
- Sánchez Moreno, I. (2005) "Contra la tiranía de la música. Diferentes regímenes (est)éticos de la recepción y el papel de los mediadores en la escucha musical", *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. Número especial de noviembre-diciembre
- Sandoval, A. (2001) Notas del disco, en Love, Love [CD], WSM International, Londres, 3-11 (disco original de Elektra, 1966).
- Sandbrook, D. (2005) *Never had it so good. A history of Britain from Suez to the Beatles*, Abacus, London.
- Savage, J. (1984) *The Kinks. The Official Biography*, Faber and Faber, London
- Savage, J. (2007) *Teenager. The Creation of Youth 1875-1945*, Pimlico, Londres
- Schafer, R. M. (1994) *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny, Rochester.
- Schmutz, V. (2005) "Retrospective Cultural Consecration in Popular Music", *The American behavioral Scientist*, vol.48 (11) 1510-1523
- Schmutz, V. y Faupel, A.(2010) Gender and Cultural Consecration in Popular Music, *Social Forces*, vol. 89 (2) 685-707
- Schulze, H. (2012) "The body of sound", *Sound Effects*, Vol.2 (1) p.198-209
- Schütz, A. (2003) "La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales", en *Estudios sobre teoría social. Escritos II*, Amorrortu, Buenos Aires, 153-170.
- Sennet, R. (2007) *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid.
- Shilling, C. (1993) *The Body and the Social Theory*, Sage, London.
- Shilling, C. (2005a) *The Body in Culture, Technology & Society*, Sage, London.
- Shilling, C. (2005b) "Embodiment, emotions, and the foundations of social order: Durkheim's enduring contribution", en Alexander, J. C. & Smith, P. (eds.) *The Cambridge Companion to Durkheim*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 211-238.
- Shuker, R. (2009) *Rock Total. Todo lo que hay que saber. Todos los conceptos claves del rock y la música popular, desde los géneros musicales a las subculturas*, Ma Non Troppo, Barcelona.

- Simmel, G (2001) “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 375-398.
- Sublette, N. (2004) *Cuba and it's Music. From the First Drums to te Mambo*, Chicago Review Press, Chicago.
- Szendy, P. (2003) *Escucha. Una historia del oído melómano*, Paidós, Barcelona.
- Théberge, P. (1989) “The ‘sound’ of music. Technological rationalization and the production of popular music”, *New Formations*, Vol 8, (summer) 99-111
- Théberge, P (2001) “‘Plugged in’: technology and popular music”, en Frith et. ál (eds) *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge 3-25
- Thompson, E.P. (1977) *La formación histórica de la clase obrera: Inglaterra 1780-1832*, en tres volúmenes, Laia, Barcelona
- Thompson, G. (2008) *Please, please me. Sixties British Pop, Inside Out*, Oxford University Press, Oxford
- Thompson, P. (2007) *The best of cellars. The story of the Cavern Club*, Tempus, Gloucestershire.
- Timonen, S. (2013) “Rediscovering British All-girl Beat Groups of the 1960s: A Case Study of Mandy and the Girlfriends” Paper presentado en el 17th *International Conference IASPM*, Laboral Ciudad de la Cultura, Gijón, 27 junio 2013.
- Tylor, E. B. (1975) “La ciencia de la cultura”, en Kahn, J. S. (comp.) *El concepto de cultura. Textos fundamentales*, Anagrama, Barcelona, 29-46.
- Tönnies, F. (1979) *Comunidad y Asociación: el comunismo y el socialismo como formas de vida social*, Península, Barcelona.
- Turino, T. (2008) *Music as Social Life: The Politics of Participation*, University of Chicago Press, Chicago.
- Turner, B. (1994) “Los avances recientes en la teoría del cuerpo”, *REIS, Revista española de investigaciones sociológicas*, número 68, p. 11-39.
- Turner, V. (1990) *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid.
- Val Ripollés, F. del (2010) “La centralidad del concepto de autenticidad en la consolidación del rock como campo cultural”, ponencia en el *X Congreso de la FES*, Pamplona, julio 2010.
- Vetlesen, A. J. (2009) *A Philosophy of Pain*, Reaktion, London.
- Wacquant, L. J. D (2004) *Entre las cuerdas. Cuadernos etnográficos de un aprendiz de boxeador*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Waksman, S. (1999) *Instruments Of Desire. The electric guitar and the shaping of musical experience*, Harvard University Press, London.

- Waksman, S., Corrado, O., Sauvalle, S. (2005) "Guitars", en Shepherd, J. (ed.) *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production*, Continuum, London, 279-290
- Wald, E. (2005) *Escaping the Delta. Robert Johnson and the Invention of the Blues*, Amistad, New York.
- Wald, E. (2009) *How The Beatles Destroyed Rock'N'Roll. An alternative history of American popular music*, Oxford University Press, New York.
- Weber, M. (1977a) *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Weber, M. (1977b) "Fundamentos racionales y sociológicos de la música", en Weber, M., *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1118-1183.
- Weeks, J. (1985) *Sexuality and its discontents. Meanings, myths and modern sexuality*, Routledge, Londres.
- Weeks, J. (2007) *The world we have won: the remaking of erotic and intimate*, Routledge, Oxon.
- Weheliye, A. G. (2005) *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Duke University Press, Durham.
- Weisethaunet, H. and Lindberg, U. (2010) "Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real" *Popular Music and Society*, Vol. 33 (4) 465–485
- Wenner, J. (2000) *Lennon Remembers*, Verso, Londres.
- Whitcomb, I. (1994) *After the Ball*, Limelight Editions, Nueva York.
- Whiteley, S. (2009) "The beatles as zeitgeist", en Womack, K. (ed) *The Cambridge Companion to The Beatles*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wicke, P. (1990) *Rock music. Culture, aesthetics and sociology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Williams, R. (1981) *Culture*, Fontana New Sociology, Glasgow.
- Wiener, J. (1998) "Pop and Avant-Garde: The Case of John and Yoko", *Popular Music and Society*, Vol. 22 (1) 1-16
- Willis, P (1978a) *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*, Saxon House, London.
- Willis, P. (1978b) *Profane Culture*, Routledge, London.
- Womack, K. (ed) (2009) *The Cambridge Companion to The Beatles*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Woodside, J. (2008) "La historicidad del paisaje sonoro y la música popular" *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 12 (artículo 21) [consultado julio 2013]
- Zinn, H. (2005) *A People's History of the United States*, Harper Perennial, New York.
- Zolten, J. (2009) "The Beatles as recording artists", en Womack, K. (ed) *The Cambridge Companion to The Beatles*, Cambridge, 217-229.

13 APÉNDICE

13.1 Cuadro Músicos Británicos años 60³⁵⁸

Músico	Agrupación	Año nacimiento	Lugar de origen	Instrumentos
Mike Elliott	The Foundations	1929	Jamaica	saxo tenor
Karl Denver	Solista	1931	Escocia	Voz
Lonnie Donegan	Solista	1931	Escocia	Guitarra
Petula Clark	Solista	1932	Surrey	Voz
Steve Rowland	The Family Dogg	1932	EEUU	Varios
David McCallum	Solista	1933	Escocia	Voz
John Mayall	Solista	1933	Cheshire	Guitarra
Johnny Kidd	& the Pirates	1935	Londres	Voz
Valerie Murtagh	Avons	1936	Londres	Voz
Freddie Garrity	Freddie and the Dreamers	1936	Manchester	Voz
Bill Wyman	Rolling Stones	1936	Londres	Bajo
Johnny Gentle	solista	1936	Liverpool	Voz
Tommy Steele	Solista	1936	Londres	Voz
Les Braid	Swinging Blue Jeans	1936	Liverpool	Bajo
Eric Allandale	The Foundations	1936	Dominica	Trombón
Tommy Bruce	& the Bruisers	1937	Londres	Voz
Terry Cox	Pentangle	1937	Buckinghamshire	Batería
Frank Ifield	Solista	1937	West Midlands	Voz
Shirley Bassie	Solista	1937	Gales	Voz
Pat Burke	The Foundations	1937	Jamaica	saxo tenor
Colin Allen	& the Big Roll Band	1938	Hampshire	Batería
Clem Cattini	& the Pirates	1938	Londres	Batería

³⁵⁸ Una aclaración que merece el cuadro es que en muchos casos traemos a colación músicos que no encajarían con la etiqueta de músico de rock, pero cuya trayectoria hace que su incidencia sea directa. Esto es así con los músicos que comenzaron su carrera en los años cincuenta. Lonnie Donegan, por ejemplo, un escocés que emergió de bandas de *trad jazz* y encabezó la *skiffle craze* fue quizá el músico británico más influyente en la generación rock de los 60.

Raymond Adams	Avons	1938	Channel Islands	Decca, Fontana
Chas Chandler	Los Animals	1938	Newcastle	Bajo
Kathy Kirby	Solista	1938	Londres	Voz
Kenny Lynch	Solista	1938	Londres	Voz
Tony Gomez	The Foundations	1938	Sri Lanka	Teclados
Tony Jackson	The Searchers	1938	Liverpool	Bajo
Roger LaVern	Tornados	1938	Worcestershire	Teclados
Brian Auger	& the Brian Auger Trinity	1939	Londres	Teclados
Brian Gregg	& the Pirates	1939	Londres	Bajo
Ginger Baker	Cream	1939	Londres	Batería
Danny Thompson	Pentangle	1939	Devon	Contrabajo
Jet Harris	Shadows	1939	Londres	Bajo
Dusty Springfield	Solista	1939	Londres	Voz
Marty Wilde	Solista	1939	Londres	Voz
Barrie Cameron	Sounds Incorporated	1939	Kent	teclado, saxo
Spencer Davis	Spencer Davies Group	1939	Gales	Guitarra
Martin Murray	The Honeycombs	1939	Londres	Guitarra
Phil Kinorra	& the Brian Auger Trinity	1940	West Midlands	Batería
Alan Caddy	& the Pirates	1940	Londres	Guitarra
Elaine Murtagh	Avons	1940	Irlanda	Voz
Bernie Dwyer	Freddie and the Dreamers	1940	Manchester	Batería
Freddie Marsden	Gerry & the Pacemakers	1940	Liverpool	Batería
Ringo Starr	Los Beatles	1940	Liverpool	Batería
John Lennon	Los Beatles	1940	Liverpool	Guitarra
Manfred Mann	Manfred Mann	1940	Sudáfrica	Teclados
Mike Vickers	Manfred Mann	1940	Southampton	Guitarra
Tom Jones	Solista	1940	Gales	Voz
Cliff Richard	Solista	1940	India	Voz
Billy Fury	Solista	1940	Liverpool	Voz
Adam Faith	Solista	1940	Londres	Voz
Chris Farlowe	Solista	1940	Londres	Voz
Major Griff West	Sounds Incorporated	1940	Kent	saxo tenor

John St. John	Sounds Incorporated	1940	Kent	Guitarra
Alan "Boots" Holmes	Sounds Incorporated	1940	Londres	Varios
Ray Ennis	Swinging Blue Jeans	1940	Liverpool	guitarra, voz
John Hutchinson	The Big Three	1940	Malta	Batería
Clem Curtis	The Foundations	1940	Trinidad	Voz
John Lantree	The Honeycombs	1940	Berkshire	Bajo
Perry Ford	The Ivy League	1940	Lincolnshire	Voz
Ronnie Bond	The Troggs	1940	Hampshire	Batería
Maureen Kennedy	The Vernons Girls	1940	Liverpool	Voz
Alan Caddy	Tornados	1940	Londres	Guitarra
Gary Boyle	& the Brian Auger Trinity	1941	India	Guitarra
Joe Brown	& the Bruvvers	1941	Lincolnshire	Guitarra
Brian Poole	& The Tremeloes	1941	Londres	Voz
Dave Dee	Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich	1941	Wiltshire	Voz
Jon Lord	Deep Purple	1941	Leicester	Teclados
Roy Crewdson	Freddie and the Dreamers	1941	Manchester	Guitarra
Peter Birrell	Freddie and the Dreamers	1941	Manchester	Bajo
Les Maguire	Gerry & the Pacemakers	1941	Cheshire	Teclados
John Steel	Los Animals	1941	Tyne and Wear	Batería
Eric Burdon	Los Animals	1941	Newcastle	Voz
Tom McGuinness	Manfred Mann	1941	Londres	Batería
Charlie Watts	Rolling Stones	1941	Londres	Batería
Hank Marvin	Shadows	1941	Newcastle	Guitarra
Bruce Welch	Shadows	1941	Sussex	Guitarra
Dave Berry	Solista	1941	Sheffield	Voz
Wes Hunter	Sounds Incorporated	1941	Kent	Bajo
Mike Hazlewood	The Family Dogg	1941	West Sussex	Guitarra
Peter Macbeth	The Foundations	1941	Londres	Bajo
Lionel Morton	The Four Pennies	1941	Lancashire	voz, guitarra
Brian O'Hara	The Fourmost	1941	Liverpool	voz, guitarra
Billy Hatton	The Fourmost	1941	Liverpool	Bajo
Andrew Steele	the herd	1941	Londres	Batería

Mike Pinder	The Moody Blues	1941	Birmingham	teclados, voz
Graeme Edge	The Moody Blues	1941	Staffordshire	Batería
Ray Thomas	The Moody Blues	1941	Worcestershire	voz, flauta
Viv Prince	The Pretty Things	1941	Leicestershire	Batería
Chris Curtis	The Searchers	1941	Lancashire	Batería
John McNally	The Searchers	1941	Liverpool	guitarra, voz
Reg Presley	The Troggs	1941	Hampshire	Voz
George Bellamy	Tornados	1941	Tyne and Wear	Guitarra
Brian Jones	Undertakers	1941	Liverpool	Saxo
Bugs Pemberton	Undertakers	1941	Liverpool	Batería
Geno Washington	& Ram Jam Band	1942	EEUU	Voz
Zoot Money	& the Big Roll Band	1942	Hampshire	Voz
Andy Summers	& the Big Roll Band	1942	Lancashire	Guitarra
John McLaughlin	& the Blue flames, graham bond organization	1942	South Yorkshire	Guitarra
Bern Elliot	& the Fenmen	1942	Kent	Voz
Wally Allen	& the Fenmen	1942	Kent	Guitarra
John Povey	& the Fenmen	1942	Londres	Batería
Shane Fenton/Bernard William Jewry/Alvin Stardust	& the Fentones	1942	Londres	Voz
Peter Jay	& the Jaywalkers	1942	Norfolk	Batería
Peter Miller	& the Jaywalkers	1942	Norfolk	Guitarra
Alan Blakely	& The Tremeloes	1942	Kent	Guitarra
Alan Howard	& The Tremeloes	1942	Londres	Bajo
Rick Huxley	Dave Clark Five	1942	Kent	Guitarra
Dave Clark	Dave Clark Five	1942	Londres	Batería
Roger Chapman	Family	1942	Leicester	voz, armónica, saxo
Jim King	Family	1942	Northamptonshire	saxo, teclados, voz
Derek Quinn	Freddie and the Dreamers	1942	Manchester	Guitarra
Gerry Marsden	Gerry & the Pacemakers	1942	Liverpool	Voz
Michael Giles	King Crimson	1942	Hampshire	Batería
Alan Price	Los Animals	1942	Durham	Teclados
Paul McCartney	Los Beatles	1942	Liverpool	Bajo

Mike Hugg	Manfred Mann	1942	Hampshire	Batería
Paul Jones	Manfred Mann	1942	Portsmouth	Voz
Brian Jones	Rolling Stones	1942	Gloucestershire	Guitarra
Anita harris	Solista	1942	Somerset	Voz
Pete York	Spencer Davies Group	1942	Yorkshire	Batería
Ralph Ellis	Swinging Blue Jeans	1942	Liverpool	Guitarra
Norman Kuhlke	Swinging Blue Jeans	1942	Liverpool	Batería
John Gustafson	The Big Three	1942	Liverpool	Bajo
Arthur Brown	The Crazy World of Arthur Brown	1942	North Yorkshire	Voz
Kenny Pickett	The Creation	1942	Hertfordshire	Voz
Eddie Phillips	The Creation	1942	Londres	Guitarra
Mike Millward	The Fourmost	1942	Cheshire	Guitarra
Dave Lovelady	The Fourmost	1942	Liverpool	batería, voz
Graham Nash	The Hollies	1942	Blackpool	Guitarra
John Carter	The Ivy League	1942	Birmingham	Voz
Ken Lewis	The Ivy League	1942	Birmingham	Voz
Brian "Blinky" Davison	The Nice	1942	Leicester	Batería
Mike Pender	The Searchers	1942	Liverpool	guitarra, voz
Andy "Thunderclap" Newman	Thunderclap Newman	1942	Middlesex	Teclados
Heinz Burt	Tornados	1942	Alemania	Bajo
Georgie Fame	& the Blue fames	1943	Lancashire	Teclados
Billy J. Kramer	& the Dakotas	1943	Liverpool	Voz
Robin MacDonald	& the Dakotas	1943	Escocia	Guitarra
Tony Mansfield	& the Dakotas	1943	Lancashire	Batería
Ricky West	& The Tremeloes	1943	Londres	Guitarra
Dave Munden	& The Tremeloes	1943	Londres	Batería
Brian Griffiths	Big Three	1943	Liverpool	Guitarra
Roger Ruskin Spear	Bonzo Dog Doo-Dah Band	1943	Londres	saxo tenor
Vivian Stanshall	Bonzo Dog Doo-Dah Band	1943	Oxford	voz, tuba

Vivian Stanshall	Bonzo Dog Doo-Dah Band	1943	Oxford	voz, tuba
Christine Perfect	Chicken Shack	1943	Lancashire	voz y teclados
Jack Bruce	Cream	1943	Escocia	Bajo
Bernie Lee	Cupid's Inspiration	1943	Gales	Guitarra
Denis Payton	Dave Clark Five	1943	Londres	Saxo
Mick Smith	Dave Clark Five	1943	Londres	Teclados
Les Chadwick	Gerry & the Pacemakers	1943	Liverpool	Bajo
Dereck Leckenby	Herman's Hermits	1943	Leeds	Guitarra
Hilton Valentine	Los Animals	1943	North Tyneside	Guitarra
George Harrison	Los Beatles	1943	Liverpool	Guitarra
Pete Quaife	Los Kinks	1943	Devon	Bajo
Graham Knight	Marmalade	1943	Escocia	Bajo
Pat Fairley	Marmalade	1943	Escocia	Guitarra
Bert Jansch	Pentangle	1943	Escocia	Guitarra
Jacqui McShee	Pentangle	1943	Londres	Voz
Richard Wright	Pink Floyd	1943	Londres	Teclados
Roger Waters	Pink Floyd	1943	Surrey	Bajo
Keith Richards	Rolling Stones	1943	Kent	Guitarra
Mick Jagger	Rolling Stones	1943	Kent	Voz
Tony Meeham	Shadows	1943	Londres	Batería
Cilla Black	Solista	1943	Liverpool	Voz
Tommy Quickly	Solista	1943	Liverpool	Voz
Julie Rogers	Solista	1943	Londres	Voz
Tony Newman	Sounds Incorporated	1943	Hampshire	Batería
Muff Winwood	Spencer Davies Group	1943	Birmingham	Bajo
Leo Lyons	Ten Years After	1943	Nottinghamshire	Bajo
Gerry Freeman	The Applejacks	1943	Warwickshire	Batería
Vincent Crane	The Crazy World of Arthur Brown	1943	Berkshire	Teclados
Shel Macrae	The Fortunes	1943	Escocia	voz, guitarra
Glen Dale	The Fortunes	1943	Kent	Guitarra
David Carr	The Fortunes	1943	Londres	Tecaldos
Alan Buck	The Four Pennies	1943	Lancashire	Batería

Denis D'ell	The Honeycombs	1943	Londres	voz, armónica
Honey Lantree	The Honeycombs	1943	Middlesex	batería, voz
Carl Wayne	The Move	1943	Birmingham	Voz
Keith "Lee" Jackson	The Nice	1943	Newcastle	bajo, voz
Dick Taylor	The Pretty Things	1943	Kent	Guitarra
Jean Owen	The Vernons Girls	1943	Liverpool	Voz
Chris Huston	Undertakers	1943	Gales	Guitarra
Geoff Nugent	Undertakers	1943	Liverpool	Guitarra
Jim McCarty	Yardbirds	1943	Liverpool	Batería
Keith Relf	Yardbirds	1943	Surrey	Voz
Mike Maxfield	& the Dakotas	1944	Manchester	Guitarra
Rodney "Rhino" Desborough Slater	Bonzo Dog Doo-Dah Band	1944	Lincolnshire	Saxofón
Neil Innes	Bonzo Dog Doo-Dah Band	1944	Londres	voz, teclado, guitarra
Legs Larry Smith	Bonzo Dog Doo-Dah Band	1944	Oxford	Batería
Lenny Davidson	Dave Clark Five	1944	Middlesex	Guitarra
Dozy	Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich	1944	Wiltshire	Bajo
Beaky	Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich	1944	Wiltshire	Guitarra
Mick	Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich	1944	Wiltshire	Batería
Tich	Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich	1944	Wiltshire	Guitarra
John "Charlie" Whitney	Family	1944	North Yorkshire	Varios
Paddy Chambers	Faron Flamingos	1944	Liverpool	Guitarra
Tony McPhee	Groundhogs	1944	Lincolnshire	Guitarra
Keith Hartley	Keef Hartley Band	1944	Lancashire	Batería
Jimmy Page	Led Zeppelin	1944	Londres	Guitarra
Ray Davies	Los Kinks	1944	Londres	Guitarra
Mick Avory	Los Kinks	1944	Surrey	Batería
John Entwistle	Los Who	1944	Londres	Bajo
Roger Daltrey	Los Who	1944	Londres	Voz
John Renbourn	Pentangle	1944	Londres	Guitarra
Nick Mason	Pink Floyd	1944	Birmingham	Batería

Joe Cocker	Solista	1944	Sheffield	Voz
Alvin Lee	Ten Years After	1944	Nottingham	Guitarra
Megan Davies	The Applejacks	1944	Yorkshire	Bajo
Bob O'Brien	The Casuals	1944	Escocia	Batería
Jack Jones	The Creation	1944	Northamptonshire	Batería
Albert Hammond	The Family Dogg	1944	Londres	voz, guitarra
Barry Pritchard	The Fortunes	1944	Birmingham	Guitarra
Rod Allen	The Fortunes	1944	Leicester	voz, bajo
Fritz Fryer	The Four Pennies	1944	Lancashire	Guitarra
Denny Laine	The Moody Blues	1944	Birmingham	guitarra, voz
Trevor Burton	The Move	1944	Birmingham	guitarra, voz
Keith Emerson	The Nice	1944	Yorkshire	teclados, voz
Phil May	The Pretty Things	1944	Kent	voz, armónica
John Stax	The Pretty Things	1944	Kent	Bajo
Brian Pendleton	The Pretty Things	1944	Wets Midlands	Guitarra
Peter Staples	The Troggs	1944	Hampshire	Bajo
Chris Britton	The Troggs	1944	Hertfordshire	Guitarra
Chris Wood	Traffic	1944	Birmingham	flauta, saxo
Jim Cappaldi	Traffic	1944	Worcestershire	Batería
Alan Lomax	Undertakers	1944	Cheshire	voz, bajo
Jeff Beck	Yardbirds	1944	Surrey	Guitarra
Jeff Wright	& Ram Jam Band	1945	Escocia	Teclados
Ricky Brown	& the Brian Auger Trinity	1945	Durham	Bajo
Wayne Fontana	& the mindbenders	1945	Manchester	Voz
Eric Clapton	Cream	1945	Surrey	Guitarra
Ian Gillan	Deep Purple	1945	Londres	Voz
Nick Simper	Deep Purple	1945	Middlesex	Bajo
Ritchie Blackmore	Deep Purple	1945	Sommerset	Guitarra
Rod Stewart	Faces	1945	Londres	Voz
Ashley Hutchings	Fairport Convention	1945	Middlesex	Bajo
John McVie	Fleetwood Mac	1945	Londres	Bajo
Peter Cruickshank	Groundhogs	1945	India	Bajo
Noel Redding	Jimi Hendrix Experience	1945	Kent	Bajo
Pete Townshend	Los Who	1945	Londres	Guitarra
Hugh Grundy	Los Zombies	1945	Hampshire	Batería

Rod Argent	Los Zombies	1945	Hertfordshire	Teclados
Colin Blunstone	Los Zombies	1945	Hertfordshire	Voz
Dean Ford	Marmalade	1945	Escocia	Voz
Alan Whitehead	Marmalade	1945	Shropshire	Batería
Tony Crane	Merseybeats	1945	Liverpool	voz, guitarra
Gary Brooker	Procol Harum	1945	Londres	Voz
Ray Royer	Procol Harum	1945	Londres	Guitarra
David Knights	Procol Harum	1945	Londres	Bajo
Ian McLagan	Small Faces	1945	Middlesex	Teclados
Louise Cordet	Solista	1945	Berkshire	Voz
Billie Davis	Solista	1945	Surrey	Voz
Terry Fogg	Sounds Incorporated	1945	Derbyshire	Percusión
Ric Lee	Ten Years After	1945	Nottinghamshire	Batería
Al Jackson	The Applejacks	1945	Warwickshire	Voz
Howard Newcombe	The Casuals	1945	Lincolnshire	guitarra, trompeta, voz
Johnny Tebb	The Casuals	1945	Lincolnshire	Teclados
Mike Wilsh	The Four Pennies	1945	Staffordshire	bajo, teclados
Mick Underwood	the herd	1945	Middlesex	Batería
Alan Ward	The Honeycombs	1945	Nottingham	Guitarra
John Lodge	The Moody Blues	1945	Birmingham	Bajo
Bev Bevan	The Move	1945	Birmingham	batería, voz
Van Morrison	Them	1945	Irlanda del Norte	Voz
John "Speedy" Keen	Thunderclap Newman	1945	Londres	Varios
Chris Dreja	Yardbirds	1945	Londres	Bajo
Johnny Almond	& the Big Roll Band	1946	Middlesex	Saxo
Stan Webb	Chicken Shack	1946	Londres	Guitarra
Gordon Haskell	Cupid's Inspiration	1946	Dorset	Bajo
Terry Rice-Milton	Cupid's Inspiration	1946	Lincolnshire	Voz
Laughton James	Cupid's Inspiration	1946	Lincolnshire	Bajo
Garfield Tonkin	Cupid's Inspiration	1946	Lincolnshire	Teclados
Ray Scragg	Dennisons	1946	Liverpool	Guitarra
Iain Matthews	Fairport Convention	1946	Lincolnshire	Voz
Ric Grech	Family	1946	Francia	bajo, cello
Peter Green	Fleetwood Mac	1946	Londres	Guitarra
George Alexander	Grapefruit	1946	Escocia	bajo, voz
Ken Pustelnik	Groundhogs	1946	Escocia	Batería

Steve Rye	Groundhogs	1946	Londres	Armónica
Keith Hopwood	Herman's Hermits	1946	Manchester	Guitarra
Robert Fripp	King Crimson	1946	Dorset	Guitarra
Ian McDonald	King Crimson	1946	Middlesex	Multi-instrumentista
John Paul Jones	Led Zeppelin	1946	Kent	Bajo
Keith Moon	Los Who	1946	Middlesex	Batería
Paul Atkinson	Los Zombies	1946	Hertfordshire	Guitarra
Chris White	Los Zombies	1946	Hertfordshire	Bajo
Billy Kinsley	Merseybeats	1946	Liverpool	voz, guitarra
Syd barret	Pink Floyd	1946	Cambridge	Guitarra
David Gilmour	Pink Floyd	1946	Cambridge	Guitarra
Matthew Fisher	Procol Harum	1946	Londres	Teclado
Ronnie Lane	Small Faces	1946	Londres	Bajo
Donovan	Solista	1946	Escocia	Voz
Julie Grant	Solista	1946	Lancashire	Voz
Helen Shapiro	Solista	1946	Londres	Voz
Marianne Faithful	Solista	1946	Londres	Voz
Jackie Trent	Solista	1946	Staffordshire	Voz
John Coghlan	Status Quo	1946	Londres	Batería
Chick Churchill	Ten Years After	1946	Derbyshire	Teclados
Bob Garner	The Creation	1946	Lancashire	Bajo
John Hall	The Equals	1946	Londres	Batería
Andy Brown	The Fortunes	1946	Birmingham	Batería
Andy Bown	the herd	1946	Londres	teclados, bajo, voz
Justin Hayward	The Moody Blues	1946	Wiltshire	voz, guitarra
Roy Wood	The Move	1946	Birmingham	guitarra, voz
Chris 'Ace' Kefford	The Move	1946	Birmingham	bajo, voz
Dave Mason	Traffic	1946	Worcestershire	Guitarra
Pete Gage	& Ram Jam Band	1947	Londres	Guitarra
Julie Driscoll	& the Brian Auger Trinity	1947	Londres	Voz
Allan Jones	Amen Corner	1947	Gales	Saxofón
Blue Weaver	Amen Corner	1947	Gales	Teclados
Mike Smith	Amen Corner	1947	Gales	saxo tenor
Andy Silverster	Chicken Shack	1947	Worcestershire	Bajo
Roger Gray	Cupid's Inspiration	1947	Lincolnshire	Batería
Wyndham George	Cupid's Inspiration	1947	Londres	Guitarra
Rod Evans	Deep Purple	1947	Berkshire	Voz
Rob Townsend	Family	1947	Leicestershire	Batería

Mick Fleetwood	Fleetwood Mac	1947	Cornwall	Batería
Peter Noone	Herman's Hermits	1947	Lancashire	Voz
Karl Green	Herman's Hermits	1947	Manchester	Bajo
Greg Ridley	Humble Pie	1947	Cumbria	Bajo
Ian Anderson	Jethro Tull	1947	Escocia	Flauta
Mitch Mitchell	Jimi Hendrix Experience	1947	Middlesex	Batería
Greg Lake	King Crimson	1947	Dorset	bajo, voz
Dave Davies	Los Kinks	1947	Londres	Guitarra
Junior Campbell	Marmalade	1947	Escocia	Guitarra
Barrie James Wilson	Procol Harum	1947	Londres	Batería
Steve Marriot	Small Faces	1947	Londres	Guitarra
Beryl Marsden	Solista	1947	Liverpool	Voz
Sandie Shaw	Solista	1947	Londres	Voz
David Bowie	Solista	1947	Londres	Voz
Martin Baggott	The Applejacks	1947	Warwickshire	Guitarra
Don Gould	The Applejacks	1947	Warwickshire	Teclados
Phil Cash	The Applejacks	1947	Warwickshire	Guitarra
Alan Taylor	The Casuals	1947	West Yorkshire	Bajo
Alan Warner	The Foundations	1947	Londres	Guitarra
Gary Taylor	the herd	1947	Surrey	Bajo
Marc Bolan	Tyrannosaurus Rex	1947	Londres	Guitarra
Andy Fairweather Low	Amen Corner	1948	Gales	voz, guitarra
Clive Taylor	Amen Corner	1948	Gales	Bajo
Ian Paice	Deep Purple	1948	Nottinghamshire	Batería
Jeremy Spencer	Fleetwood Mac	1948	Durham	Guitarra
Bob Wale	Grapefruit	1948	Birmingham	guitarra, voz
Geoff Swettenham	Grapefruit	1948	Londres	Batería
Robert Plant	Led Zeppelin	1948	Staffordshire	Voz
John Bonham	Led Zeppelin	1948	Worcestershire	Batería
Kenny Jones	Small Faces	1948	Londres	Batería
Lulu	Solista	1948	Escocia	Voz
Cat Stevens	Solista	1948	Londres	Voz
Lynn Annete "Twinkle" Ripley	Solista	1948	Londres	Voz

Steve Winwood	Spencer Davies Group	1948	Birmingham	teclados, voz
Rick Parfitt	Status Quo	1948	Surrey	guitarra, voz
Eddy Grant	The Equals	1948	Guyana	Guitarra
Derv Gordon	The Equals	1948	Jamaica	Voz
Lincoln Gordon	The Equals	1948	Jamaica	Guitarra
Pat Lloyd	The Equals	1948	Londres	Bajo
Tim Harris	The Foundations	1948	Londres	Batería
David "Davy" O'List	The Nice	1948	Londres	guitarra, voz
Neil Jones	Amen Corner	1949	Gales	Guitarra
Dennis Bryon	Amen Corner	1949	Gales	Batería
Judy Dyble	Fairport Convention	1949	Londres	voz, armónica, teclados
Richard Thompson	Fairport Convention	1949	Londres	voz, guitarra
Martin Lamble	Fairport Convention	1949	Londres	Batería
Paul Rodgers	Free	1949	Londres	Voz
Simon Kirke	Free	1949	Middlesbrough	Batería
John Perry	Grapefruit	1949	Londres	voz, guitarra
Pete Swettenham	Grapefruit	1949	Londres	Guitarra
Maureen Evans	Solista	1949	Gales	Voz
Alan Lancaster	Status Quo	1949	Londres	Bajo
Francis Rossi	Status Quo	1949	Londres	voz, guitarra
Paul Kossof	Free	1950	Londres	Guitarra
Mary Hopkin	Solista	1950	Gales	Voz
Peter Frampton	the herd	1950	Kent	guitarra, voz
Andy Fraser	Free	1952	Londres	Bajo
Jerry Shirley	Humble Pie	1952	Londres	Batería
Jimmy McCulloch	Thunderclap Newman	1953	Escocia	Guitarra

13.2 Cuadro sobre el ritmo anual de trabajo de los Beatles 1960-1967³⁵⁹

Ritmo trabajo	Número Conciertos	Días de estudio	Apariciones Radio	Apariciones TV
1960	140	0	0	0
1961	349	1	0	0
1962	374	6	7	5
1963	248	11	51	37
1964	123	19	22	38
1965	44	28	12	10
1966	25	47	5	4
1967	0	88	9	8

Elaboración propia a partir de Lewishon (2010)

El cuadro nos permite ver en limpio el volumen de trabajo desde 1960, cuando los Beatles comienzan a tener presentaciones con regularidad, hasta 1967, año del *Sgt Peppers*. Hay que destacar el volumen de actuaciones, cuyo punto álgido se centra entre 1961 y 1963, los años en que los Beatles se transforman, pasan de ser una banda local a convertirse en un grupo profesional –a partir sobre todo de sus incursiones alemanas, donde pasarán semanas actuando durante horas todas las noches. El año en que más actuaciones dieron los Beatles fue 1962, el año en que consiguieron un contrato discográfico y comenzaron a hacer apariciones en radio y TV. A partir de la beatlemania el número de actuaciones comienza a reducirse. En 1963 harán casi 100 conciertos menos que el año anterior (igual 248 presentaciones siguen siendo un

³⁵⁹ Elaboración propia a partir de datos presentes en Lewishon (2010). Cada concierto está representado, incluso cuando se trata de dos o más funciones en un mismo día, siempre que no se trate de dos pases en un mismo teatro –característico principalmente de los *package tours* de 1963-. Se han contado como dobles los conciertos en el *Cavern* cuando se trata de la sesión del mediodía (*lunch session*) y la sesión nocturna. Hay que notar la disparidad entre un concierto a partir de 1963, que dura cerca de 30 minutos, frente a las presentaciones en Hamburgo durante 1961 y 1962, que podrían durar horas, toda la noche; no obstante, se contabilizan como una única presentación, sea la media hora durante la beatlemania o las 4, 6 u 8 horas en Hamburgo. Las horas de estudio son difíciles de computar, por ello he señalado días en que se hizo trabajo de estudio, con independencia de las horas requeridas (sólo están contabilizados los días de grabación, no así de mezcla). Las presentaciones en la radio incluyen alguna entrevista, pero en su mayoría eran actuaciones en directo o pregrabadas. Las presentaciones en TV incluían actuaciones, pero en su mayoría fueron *lip-synch* o *playback*.

número muy alto), pero harán un asalto radiofónico al país: hicieron unas 51 presentaciones en radio y unas 37 en TV. Tantas veces pasaron por la BBC que se le llegó a denominar la *Beatles Broadcasting Company*. A partir de 1964 el número de actuaciones caerá sensiblemente cada año, hasta que en 1967 ya no se celebren conciertos de los Beatles. Únicamente mantendrán una agenda reducida de presentaciones en radio y TV.

A diferencia del ritmo menguante de presentaciones en directo, el tiempo dedicado a la grabación de discos irá aumentando gradualmente. Desde 1961, año en que hicieron su primer trabajo discográfico para Polydor, a cargo de Bert Kaempfert, como músicos de acompañamiento de Tony Sheridan en Hamburgo, los Beatles irán sumando días. En 1962 visitarán en una ocasión más un estudio de grabación en Alemania, pasarán una vez por los estudios de Decca para hacer una audición que se grabará y harán cuatro visitas a los estudios EMI en Abbey Road, a fin de hacer primero una audición y luego grabar sus dos primeros sencillos.

En 1963 los Beatles visitarán 11 veces los estudios Abbey Road, a fin de grabar tres sencillos y dos LPs, mientras que en 1964, para un *output* similar, 3 sencillos y dos álbumes, dedicarán casi el doble de días de estudio, unos 19 días –incluyendo una sesión en París, donde grabarán el primer sencillo del año, “Can’t buy me love”.³⁶⁰

En 1965, año en que el número de conciertos baja drásticamente hasta unas 44 presentaciones, los días de estudio suman 28, casi el triple que en 1963, y para producir una misma cantidad de grabaciones: 3 sencillos y dos LPs. Éste es el año crucial en la carrera discográfica de los Beatles: aunque hagan giras por Gran Bretaña, Europa (Francia, Italia y España) y EEUU, ya no hay interés por tocar en vivo. Según Lewisohn, los Beatles ya no ensayan antes de una actuación o incluso antes de toda una

³⁶⁰ Y versiones en alemán de “She Loves You” y “I Want To Hold Your Hand”.

gira. También cae el número de apariciones en Radio y TV. Desde el surgimiento del *beat boom* es el primer momento en que los Beatles comienzan a tener más tiempo para elaborar sus discos, y es también el comienzo de la experimentación psicodélica (todos menos, de momento, Paul McCartney).

13.3 La producción de *The Kinks Are The Village Green Preservation Society*

El cuadro que sigue resume el ritmo de trabajo grupal de los Kinks entre 1964 y 1970.³⁶¹ En él vemos cómo va descendiendo el número de presentaciones en directo y apariciones en medios de comunicación.

	Número Conciertos	Días de estudio ³⁶²	Apariciones Radio	Apariciones TV
1964	194	17	4	21
1965	158	12	7	55
1966	128	17	2	26
1967	66	19	2	22
1968	60	11	3	10
1969	45	12	2	9
1970	58	10	2	7

El grueso del trabajo en torno a *TKATVGPS* se dio en la primavera-verano de 1968. Sin embargo, se grabó la canción “Village Green” casi dos años antes de la publicación del álbum. Se grabó entre el 24 noviembre 1966 y el 6 febrero de 1967,

³⁶¹ Elaboración propia a partir de los presentes en Hinman (2004). Los datos de los Kinks antes de 1964 son difusos. Hasta 1964 el grupo variará en nombres y formaciones, muchas veces Ray Davies teniendo grupos paralelos.

³⁶² Los datos concernientes al tiempo pasado en estudios de grabación posiblemente sean incompletos. Por ejemplo hay tantas grabaciones existentes del periodo 1967-1969, que dudo seriamente que los datos de Hinman sean completos. Pero es lo que tengo, y de momento me parece que es lo que hay. En todo caso, ateniéndonos a la fama de “agarrado” que tenía Ray Davies ya por aquel entonces –su hermano lo menciona en su autobiografía-, y teniendo en cuenta que a partir de 1968 él comenzó a producir, es probable que pudiese explotar el tiempo de estudio –que siempre es dinero- al máximo posible. Una tesis que serviría para explicar la efectividad de su producción discográfica en esos años: son, casi todas, muy buenas canciones.

durante las sesiones del que sería el quinto álbum de estudio, *Something Else By The Kinks* Entre junio y julio de 1967 se terminaría de grabar el *Something Else* y a partir de entonces podríamos señalar el comienzo de las sesiones de grabación para *TKATVGPS*. Confrontemos el diario de trabajo en carretera de los Kinks a partir de la finalización del álbum *Something Else*:

Giras de 1967 a partir del final de grabación de *Something Else*, disco antecesor al *The Kinks Are The Village Green Preservation Society*:

Agosto: el 5 en Suffolk, el 6 en Sussex, el 8 en Torquay, el 9 en Cornwall, el 28 en Sussex.

Septiembre: 2 en Nelson (Lancashire), 9 en Holanda, 29 en Irlanda del Norte, 30 en Irlanda.

Octubre: 1 en Irlanda, 5 en Langley Mills, 6 en Birmingham, 7 en Southsea, 18 en Hull, 21 en Liverpool, 26 en Leeds.

Noviembre: 4 en Hinckley, 17,18 y 19 en Bélgica, 25 en Maidenhead.

Diciembre: 22 en Retford (no está claro si tocaron finalmente o no).

Giras 1968:

Enero: doble sesión en Bath el 15, el 27 en Coventry.

Febrero: 16-18 en Bélgica (el 16 no está confirmado: Quaife con la muñeca escayolada), el 23 en Leicester.

Abril: del 6 a 28, *package tour* por Inglaterra y Gales. 20 dobles fechas.

Mayo: 18 y 19 en Holanda.

Junio: 1 en Irlanda, entre el 8 y 23, tour por Suecia (14 fechas).

Septiembre: 7 y 8 en Bélgica, el 11 de septiembre se detiene la producción del disco, 27 de septiembre fecha inicial para salir el disco.

Octubre: el 12 en Sutton Coldfield (se graban los últimos temas para el disco), el 20 y 21, dobles fechas, en Spennymoor y Stockton-on-Tees (comienzo presentaciones en cabarets del condado de Durham), el 21, otra doble fecha, en Chester-Le-Street y Stockton-on-Tees, el 23 y 26 octubre, doble fechas en Spennymoor y Stockton-on-Tees. **Noviembre:** Sale finalmente el disco a la venta

Giras de 1969: Las giras de los Kinks se retoman posiblemente el 8 de **marzo** (aunque se desconoce con certeza el lugar) o el 15, en Sunderland. A principios de febrero, Dave Davies se había roto un dedo de la mano. (Fuente: Hinman, 2004)

No todas las canciones grabadas después de *Something Else* vieron la luz en el formato definitivo del *The Kinks Are The Village Green Preservation Society*. Por ejemplo, el 14 agosto de 1967 se grabó “Lavender Hill” (que no verá la luz hasta 1973 en el disco de Reprise *The Great Lost Kinks Album*), el 15 septiembre de 1967, “Autumn Almanac” (que saldría como single en octubre de 1967), o durante noviembre del mismo año, “Mr. Songbird”, que entraría en los planes originales del disco pero que, finalmente, se quedaría fuera (iría también, en 1973, al *The Great Lost Kinks Album*). Confrontemos el diario de trabajo en estudio de los Kinks en 1968:

<p>El 29 de marzo 1968 se grabará “Johnny Thunder”, el 22 de enero, “Phenomenal cat” y “Monica”</p> <p>Algún día de marzo 68: “Animal Farm” (“Wonderboy”, “Polly”, “Lincoln County”, “There is no life without love”, “Did you see his name”, “Rosemary Rose”, “Berkeley Mews”)</p> <p>5 de mayo 1968: “Picture Book” (“Days”, “Misty Water”)</p> <p>15 de julio de 1968: “Do You Remeber Walter”, “Sitting By The Riverside”, “Starstruck”, “Wicked Annabella”, “People Take Pictures Of Each Other”.</p> <p>15 de agosto de 1968: “The Village Green Preservation Society”</p> <p>12 octubre 68: “Last Of The Steam Powered Trains”, “Big Sky”, “All Of My Friends Were There”. (Fuente: Hinman, 2010)</p>
--

Como ocurrió con otros tantos discos y proyectos, entre ellos, el primer álbum de los Who, este disco de los Kinks tuvo más de una versión. De hecho, a diferencia de ese primer intento de disco de los Who, que no pasó de una copia enviada a un crítico musical, *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* tuvo una primera versión que llegó a ver la luz en Suecia y Noruega. Las razones se hallan en la disputa por el formato del disco. El grupo quería hacer un disco doble, y la discográfica Pye, no. En octubre de 1968 se envió a prensa una versión con doce temas que a último

momento Ray Davies detuvo, para incluir una sesión de grabación más (la del 12 de octubre).

Lo interesante de poder ver qué canciones grabaron los Kinks durante el proceso de producción del *TKATVGPS* es que nos permite ver cómo al mismo tiempo dedicaron esfuerzos a *singles* acreditados al grupo, como “Wonderboy” o “Days”, o *singles* acreditados a la carrera personal de Dave Davies, el caso de “Lincoln County”/ “There is no life without love”, o como parte del proyecto de Ray Davies de componer canciones para un programa televisivo (“Did you see his name”).³⁶³ Es decir, el proceso creativo fue un camino largo y tortuoso, en el que hasta último momento no estuvo claro en qué quedaría. Incluso durante los primeros meses de trabajo, el proyecto del disco era comprendido como parte del comienzo de la carrera solista de Ray Davies. Esto evidencia lo cerca que estuvo el grupo de su disolución. O lo difícil que es constatar si estamos ante la apuesta personal de Ray Davies por iniciar una carrera solista –carrera como la que parecía que su hermano Dave estaba a punto comenzar- o si se trata de una coincidencia fruto de un genio impremeditado. En todo caso, como escribió Jon Savage hace treinta años, “de haberse separado entonces [luego de *TKATVGPS*], habrían sido recordados como la banda más pura de los sesenta, con una trayectoria perfecta –del éxito al culto” (Savage, 1984:106).

Para Andy Miller, las idas y vueltas detrás de la producción de este álbum no evidencian un caos o un intento por tomarle el pelo a la discográfica, sino que detrás de el pulso por intentar que se les permita grabar un álbum doble (se rumoreaba que el trabajo contemporáneo mencionado de los Beatles o Jimi Hendrix estaba a punto de ver la luz en dicho formato), o detrás de la paralización de la impresión de discos a último momento para agregar una sesión discográfica más, se hallaba cierta toma de conciencia

³⁶³ Ray Davies compuso canciones para un programa de la BBC de seis episodios, titulado *Where Was Spring?*

por parte de Ray Davies respecto al trabajo realizado, como si fuese consciente de que estaba logrando su mejor trabajo (Miller, 2010:41).

13.4 Cuadro sobre ritmo anual de trabajo de los Who 1962-1971³⁶⁴

Ritmo de trabajo	Conciertos	Días de estudio	Apariciones en Radio	Apariciones TV
1962	8			
1963	163			
1964	179	4		1
1965	236	6	12	24
1966	181	19	4	16
1967	163	20	3	10
1968	127	40	0	4
1969	109	32	0	7
1970	74	4	1	2
1971	74	15	0	1

A diferencia de los datos disponibles sobre el trabajo de los Beatles o los Kinks, el libro de Neill y Kent (2008), una crónica de la actividad de los Who desde 1958 hasta 1978, no especifica el trabajo de estudio durante la producción de *Tommy* (1968-9) o la grabación de *Who's Next* (1971). Mientras que concretan los días en que los Who trabajan en el estudio de grabación para los primeros álbumes y singles –aunque es más que posible que se queden cortos y falten datos de más sesiones-, en el caso de *Tommy* señalan que a partir del jueves 19 de septiembre de 1968 comienzan a trabajar en los estudios IBC de Londres de lunes a viernes con motivo de grabar lo que finalmente será *Tommy* (Cawthorne señala que las sesiones en IBC van de lunes a jueves, [2005:86]). Hasta finales de 1968 no vuelven a especificar más sesiones concretas, mientras que

³⁶⁴ Basado fundamentalmente en Neill & Kent (2007) y McMichael & Lyons (2008). Para el trabajo de producción de *Tommy* también tuve en cuenta a Cawthorne (2005).

para el año siguiente, 1969, sí que señalan las semanas en que los Who siguen trabajando en IBC hasta finalizar la producción de Tommy en marzo. De 1969 entonces pude contabilizar al menos unas 32 sesiones en los estudios IBC a principios de año. Para 1968 sin embargo me he visto forzado a especular: hay constancia algunas sesiones de la primera mitad de año, las dedicadas a grabar *singles* como “Dogs”, luego, teniendo en cuenta que desde el 19 de septiembre hay una dedicación constante a la producción del álbum que será *Tommy*, he calculado, dejando a un lado los días en que desplazamientos fuera de Londres impedirían el trabajo en IBC, un total no inferior a las 40 sesiones de trabajo de estudio para todo el año 1968, lo cual supondría al menos el doble de sesiones dedicadas al trabajo de estudio de 1967 o 1966. En todo caso, si el disco estaba planeado para el mercado navideño de 1968, la grabación se extendió mucho más de lo que originalmente se había pensado. El disco estará producido para el 7 de marzo de 1969. Aunque Daltrey señale que el trabajo de estudio requirió a tiempo real ocho semanas, ese tiempo se dio finalmente a lo largo de 24 semanas.

13.5 ¿Qué música tocaban los Beatles en concierto?

El cuadro muestra qué los llevaban a cabo Beatles en sus conciertos:

Relación de canciones tocadas en conciertos por los Beatles de 1962 a 1966, año a año					
Año	Total Canciones	Covers o versiones	De las cuales grabadas ese año	Propias	De las cuales grabados ese año
1962	179	164	0	15	4 ³⁶⁵
1963	41	26	10	15	11
1964	28	10	5	18	10
1965	21	7	2	14	8
1966	11	2	0	9	1

³⁶⁵ Dos de esas cuatro, “Please, please me” y “Ask me why”, grabadas a finales de noviembre, se publicarían al año siguiente. El cuadro está basado en Lewisohn (2010).

- En **1962**, año en que finalmente consiguen un contrato discográfico, los Beatles –siempre según el registro de Mark Lewisohn- tocarán 179 canciones distintas, de las cuales la gran mayoría –unas 164- son versiones de otros músicos – mayoritariamente composiciones de Carl Perkins, Chuck Berry, el matrimonio Goffin y King, Ray Charles, Larry Williams, Little Richard, Leiber y Stoller, Eddie Cochran, Gene Vincent, Fats Domino, Everly y Everly (los Everly Brothers), Roy Orbison, Buddy Holly, o canciones hechas populares por artistas de los sellos Motown o Stax o por gente del calibre de Elvis Presley. El resto de canciones serán propias –de esas 15 canciones propias, grabarán a lo largo de su carrera sólo ocho, y en ese mismo año, únicamente cuatro (los dos primeros *singles*, con sus caras A y B).
- En **1963** el número de canciones que los Beatles tocan en sus conciertos se reduce drásticamente³⁶⁶ de las 174 de 1962, a solamente unas 41 canciones. Propias serán 15 canciones, y el resto, unas 26, serán covers. De estas canciones que tocan, grabarán 30: las 15 propias –cuatro grabadas el año anterior, el resto en 1963-, y de los covers, diez serán grabados ese año.
- En **1964** el número de canciones que tocan en conciertos sigue bajando, hasta 28, y a la vez se invierte la relación canción cover-propia: hay más temas propios en el set en vivo de los Beatles: tocan unas 18 canciones propias, ocho grabadas el año anterior, y diez éste (1964). De los diez covers, cinco se grabarán este año, y los otros cinco serán de los discos grabados en 1963.
- En **1965** el número de canciones que tocan en conciertos cae a 21. Catorce canciones propias de las que ocho se graban ese año. De los siete covers que tocan ese año, dos se graban en 1965, mientras que el resto ya estaba grabado en años anteriores.
- En **1966**, último año de giras, los Beatles tocan el mismo set de once (11) canciones en los 25 conciertos que dan, salvo en la gala de la revista *NME*, donde harán cinco canciones. El set incluirá dos covers ya grabados, y de las

³⁶⁶ Aquí se nota el peso que tuvo, como expresión musical, la radio: mientras reducen drásticamente la diversidad del material de sus actuaciones, en la radio, según podemos comprobar –con las grabaciones hechas para la radio que han sobrevivido- siguen tocando todo el material de su época *pre-recording artist* o folk –según está señalado en el esquema del apartado **5.1 El cuerpo del rock como esquema sociológico conceptual de la interacción sonora**.

nueve canciones propias que tocarán, sólo una, “Paperback Writer”, será grabada en ese año.

Esta tendencia menguante la podemos observar de otro modo, cotejando, álbum por álbum, qué canciones llevaron a los escenarios (esta mirada tendría un inconveniente: dejaría fuera los singles, que por lo general –salvo seis casos- se dejaban fuera de los álbumes, como el caso de “Paperback Writer”, pero que sí solían incorporarse a su acto en vivo):

Temas tocados por álbum:

<i>Please, please me (1963)</i>	<i>With the Beatles (1963)</i>	<i>A hard day's night (1964)</i>
Anna (Go to him)	(There's a) Devil in her heart	Can't buy me love
Baby it's you	Money (that's what I want)	A hard day's night
Boys	Please Mister Postman	I should have known better
A taste of honey	Roll over Beethoven	I'm happy just to dance with you
Twist and shout	You really got a hold on me	If I fell
Chains	All my living	Things we said today
Ask me why	Hold me tight	You can't do that
Do you want to know a secret	I wanna be your man	
I saw her standing there		
Love me do		
Misery		
Please, please me		
PS I love you		
There's a place		

<i>For sale (1964)³⁶⁷</i>	<i>Help (1965)</i>	<i>Rubber Soul (1965)</i>
Everybody's trying to be my baby	Dizzy Miss Lizzy	If I needed someone
Honey don't	Act naturally	Nowhere man
Kansas City/Hey-hey-hey-hey!	Help	
Mr Moonlight	Ticket to ride	
Rock and roll music	Yesterday	
Words of love		
Baby's in Black		
I'm a loser		

³⁶⁷ De este disco, “Mr Moonlight” y “Words of love” eran parte del repertorio pre-contrato discográfico. Y al momento de grabarlas no eran parte de su repertorio ni lo volvieron a ser.

Con estos cuadros podemos apreciar esa progresión regresiva: de cada nuevo trabajo, menos canciones se incorporan a la actuación en vivo. Después de *Rubber Soul* (1965) vino *Revolver* (1966) que salió a la venta poco antes de la última gira. De este álbum ya no se incorporó ninguna canción al directo. En cuanto a los *singles*, la progresión no se aprecia con claridad, pero se pueden observar algunos matices. Por ejemplo, hasta 1966, los Beatles tocaron siempre sus singles. Los promocionaban en la radio, la televisión y en sus directos. Desde el comienzo de su carrera discográfica, tanto las caras “a” como “b” de cada *single* veían la luz en algún tipo de presentación. Sin embargo hubo excepciones: el primer single de 1965 fue “Ticket to ride”, que se incorporó a los directos de ese año, mientras que la cara b “Yes it is” pasó a la historia como un experimento doo-wop y poco más. El sencillo siguiente, “Help”, y su cara b, “I’m down”, se tocaron en vivo en 1965, mientras que del último single de 1965 se tocó sólo una cara (no está claro cuál es la A y cuál es la B, se le llamó doble single), “Day Tripper”, mientras que la otra, “We can work it out”, a pesar de haber sido promocionada en televisión (hicieron algunas presentaciones televisivas en las que se puede ver a los Beatles haciendo *playback* a esta canción) no se llevó a concierto. De las cuatro canciones de los dos singles de 1966, sólo llegó a los escenarios “Paperback Writer”, mientras que “Rain”, “Eleanor Rigby” y “Yellow Submarine” no pasaron del vinilo.

13.6 Discografías

Beatles, Larga Duración, Sencillos y EPs:

Disco Larga Duración	Fecha	Sello	Ranking UK ³⁶⁸
<i>Please, please me</i>	22-mar-63	Parlophone	1
<i>With the Beatles</i>	22-nov-63	Parlophone	1
<i>A hard day's night</i>	10-jul-64	Parlophone	1
<i>Beatles for sale</i>	04-dic-64	Parlophone	1
<i>Help</i>	06-ago-65	Parlophone	1
<i>Rubber Soul</i>	03-dic-65	Parlophone	1
<i>Revolver</i>	05-ago-66	Parlophone	1
<i>A Collection of Beatles Oldies</i>	09-dic-66	Parlophone	7
<i>Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	01-jun-67	Parlophone	1
<i>Magical Mystery Tour (importado)</i> ³⁶⁹	27-nov-67	Capitol	
<i>The Beatles</i>	22-nov-68	Apple	1
<i>Yellow submarine</i>	17-ene-69	Apple	3
<i>Abbey Road</i>	26-sep-69	Apple	1
<i>Let it be</i>	08-may-70	Apple	1

Disco Sencillo	Fecha	Sello	Ranking UK
"My Bonnie"/"The Saints" ³⁷⁰	05-ene-62	Polydor	
"Love me do"/"PS I love you"	05-oct-62	Parlophone	17
"Please, please me!"/"Ask me why"	11-ene-63	Parlophone	2
"From me to you"/"Thank you girl"	11-abr-63	Parlophone	1
"She loves you"/"I'll get you"	23-ago-63	Parlophone	1
"I want to hold your hand"/"This boy"	29-nov-63	Parlophone	1
"Can't buy me love"/"You can't do that"	20-mar-64	Parlophone	1
"A hard day's night"/"Things we said today"	10-jul-64	Parlophone	1
"I feel fine"/"She's a woman"	27-nov-64	Parlophone	1
"Ticket to ride"/"Yes it is"	09-abr-65	Parlophone	1
"Help"/"I'm down"	23-jul-65	Parlophone	1
"We can work it out"/"Day tripper"	03-dic-65	Parlophone	1
"Paperback writer"/"Rain"	10-jun-66	Parlophone	1

³⁶⁸ La lista de éxitos de *Singles* la he confeccionado a partir de *British Hit Singles. 12th Edition* (O'Brien, 1999), y la de álbumes, a partir de *British Hit Albums* (Gambaccini, Rice & Rice, 1994).

³⁶⁹ La fecha corresponde a la edición de Capitol Records en EEUU, MAL-2835 (mono) SMAL-2835 (stereo) (Lewisohn, 2010:351).

³⁷⁰ Editado en Alemania por el sello Polydor NH 66833, y acreditado a Tony Sheridan & the Beatles.

"Eleanor Rigby"/"Yellow submarine"	05-ago-66	Parlophone	1
"Strawberry fields forever"/"Penny Lane"	17-feb-67	Parlophone	2
"All you need is love"/"Baby you're a rich man"	07-jul-67	Parlophone	1
"Hello, goodbye"/"I am the walrus"	24-nov-67	Parlophone	1
"Lady Madonna"/"The inner light"	15-mar-68	Parlophone	1
"Hey Hude"/"Revolution"	30-ago-68	Apple	1
"Get back"/"Don't let me down"	11-abr-69	Apple	1
"The ballad of John and Yoko"/"Old brown shoe"	30-may-69	Apple	1
"Something"/"Come together"	31-oct-69	Apple	4
"Let it be"/"You know my name"	06-mar-70	Apple	2

Disco EP	Fecha	Sello	Ranking UK
<i>Twist and shout</i>	12-jul-63	Parlophone	1
<i>The Beatles hits</i>	06-sep-63	Parlophone	1
<i>The beatles (No 1)</i>	01-nov-63	Parlophone	2
<i>All my loving</i>	07-feb-64	Parlophone	1
<i>Long tall sally</i>	19-jun-64	Parlophone	1
<i>Extracts from the film A hard day's night</i>	06-nov-64	Parlophone	1
<i>Extracts from the album A hard day's night</i>	06-nov-64	Parlophone	8
<i>Beatles for sale</i>	06-abr-65	Parlophone	1
<i>Beatles for sale (No 2)</i>	04-jun-65	Parlophone	5
<i>The Beatles' million sellers</i>	06-dic-65	Parlophone	1
<i>Yesterday</i>	04-mar-66	Parlophone	1
<i>Nowhere man</i>	08-jul-66	Parlophone	4
<i>Magical Mystery Tour</i>	08-dic-67	Parlophone	-

Discografía Kinks, Larga Duración, Sencillos y EPs en los 60:

Disco Larga Duración	Fecha	Sello	Ranking UK
<i>The Kinks</i>	02-oct-64	Pye	4
<i>Kinda Kinks</i>	05-mar-65	Pye	3
<i>The Kinks Kontroversy</i>	26-nov-65	Pye	4
<i>Well respected Kinks</i>	02-sep-66	Marble Arch	5
<i>Face to face</i>	28-oct-66	Pye	8
<i>Something else by the Kinks</i>	15-sep-67	Pye	
<i>Sunny Afternoon</i>	17-nov-67	Marble Arch	9
<i>Live at the Kelvin Hall</i>	12-ene-68	Pye	

<i>The Kinks are the Village Green Preservation Society</i>	22-nov-68	Pye	
<i>Arthur (or the decline and fall of the British Empire)</i>	10-oct-69	Pye	
<i>The Kinks (aka The Black Album)</i>	28-feb-70	Pye	
<i>Part One: Lola versus Powerman and the Moneygoround</i>	27-nov-70	Pye	

Disco Sencillo	Fecha	sello	Ranking UK
"Long tal sally"/"I took my baby home"	07-feb-64	Pye	42
"You still want me"/"You do something to me"	17-abr-64	Pye	
"You really got me"/"It's alright"	04-ago-64	Pye	1
"All day and all of the night"/"I gotta move"	23-oct-64	Pye	2
"Tired of waiting"/"Come on now"	15-ene-65	Pye	1
"Ev'rybody's gonna be happy"/"Who'll be next in line"	19-mar-65	Pye	20
"Set me free"/"I need you"	21-may-65	Pye	8
"See my friends"/"Never met a girl lke you before"	30-jul-65	Pye	11
"Till the end of the day"/"Where have all the good times gone"	19-nov-65	Pye	6
"Dedicated follower of fashion"/"Sittin' on my sofa"	25-feb-66	Pye	2
"Suny afternoon"/"I'm not like everybody else"	03-jun-66	Pye	1
"Dead end street"/"Big black smoke"	18-nov-66	Pye	6
"Waterloo Sunset"/"Act nice and gentle"	05-may-67	Pye	2
"Death of a clown"/"Love me till the sun shines"	05-jul-67	Pye	3
"Autumn almanac"/"Mister Pleasant"	13-oct-67	Pye	5
"Susannah's still alive"/"Funny face"	24-nov-67	Pye	
"Wonderboy"/"Pretty Polly"	05-abr-68	Pye	
"Days"/"She's got everything"	28-jun-68	Pye	10
"Lincoln County"/"There is no life without love"	30-ago-68	Pye	
"Hold my hand"/"Creeping Jean"	17-ene-69	Pye	
"Plastic Man"/"King Kong"	18-mar-69	Pye	28
"Drivin"/"Mindless child of motherhood"	20-jun-69	Pye	
"Shangri-La"/"This man he weeps tonight"	12-sep-69	Pye	
"Victoria"/"Mr. Churchill says"	12-dic-69	Pye	
"Lola"/"Berkeley Mews"	12-jun-70	Pye	2
"Apeman"/"Rats"	12-nov-70	Pye	6

Disco EP	Fecha	Sello	Ranking UK
<i>Kinksize Session</i>	27-nov-64	Pye	1
<i>Kwyet Kinks</i>	17-sep-65	Pye	1

Discografía Who, Larga Duración, Sencillos y EPs en los 60:

Disco Larga Duración	Fecha	Sello	Ranking UK
<i>My generation</i>	03-dic-65	Brunswick	5
<i>A Quick One</i>	09-dic-66	Reaction	4
<i>Sell Out</i>	15-dic-67	Track	13
<i>Tommy</i>	23-may-69	Track	2
<i>Live at Leeds</i>	22-may-70	Track	3

Disco Sencillo	Fecha	sello	Ranking UK
"I'm the face"/"Zoot suit" ³⁷¹	03-jul-64	Fontana	
"I can't explain"/"Bald headed Woman"	15-ene-65	Brunswick	8
"Anyway, Anyhow, Anywhere"/"Daddy Rolling Stone"	21-may-65	Brunswick	10
"My Generation"/"Shout and Shimmy"	29-oct-65	Brunswick	2
"Substitute"/"Circles (Instant Party)"	04-mar-66	Reaction	5
"A legal Matter"/"Instant party"	07-mar-66	Brunswick	32
"The kids are alright"/"The Ox"	12-ago-66	Brunswick	41
"I'm a boy"/"In the city"	26-ago-66	Reaction	2
"La-la-la-lies"/"The good's gone"	11-nov-66	Brunswick	
"Happy Jack"/"I've been away"	09-dic-66	Reaction	3
"Pictures of Lily"/"Doctor, doctor"	21-abr-67	Track	4
"The last time"/"Under my thumb"	21-abr-67	Track	44
"I can see for miles"/"Someone's coming"	13-oct-67	Track	10
"Dogs"/"Call me lightning"	14-jun-68	Track	25
"Magic Bus"/"Dr. Jekyll & Mr. Hyde"	11-oct-68	Track	26
"Pinball Wizard"/"Dogs Part Two"	07-mar-69	Track	4
"The Seeker"/"Here for more"	20-mar-70	Track	19
"Summertime Blues"/"Heaven and hell"	10-jul-70	Track	38
"See me, feel me"/"Overture" from <i>Tommy</i>	09-oct-70	Track	

Disco EP	Fecha	Sello	Ranking UK
<i>Ready Steady Who</i>	11-nov-66	Reaction	1
<i>Tommy</i>	06-nov-70	Track	-

³⁷¹ Grabado como los High Numbers.

13.7 Filmografía

Películas

A Hard Day's Night, Dick Lester (1964), primera película de los Beatles

Help, Dick Lester (1965), segunda película de los Beatles

Let it be, Michael Lindsay-Hogg (1970), última película de los Beatles.

Magical Mystery Tour, the Beatles (1967), película escrita, dirigida y protagonizada por los Beatles.(casi una hora).

Stardust, Michael Apted (1974), continuación o saga de *That'll be the day*, en la que de los orígenes humildes del rock se pasa al estrellato con sus giras y groupies

That'll Be The Day, Claude Watham (1973), viaje nostálgico al origen del rock'n'roll británico y el mundo de los años cincuenta

The Girl Can't Help It, Frank Tashlin (1956) Twentieth Century-Fox . De todas las “rock'n'roll movies”, ésta es la versión hollywoodense

The Kids Are Alright, Jeff Stein (1979), película que mezcla la (auto) parodia, el documental y Keith Moon, como forma de aproximarse a los Who (está dirigida por un jovencísimo Jeff Stein, fan de los Who).

Tommy, Ken Russell (1975). Película basada en la ópera rock *Tommy*, de los Who. La edición en DVD trae entrevistas con Roger Daltrey y Pete Townshend

Yellow Submarine, George Dunning (1968), película de animación basada en la música de los Beatles

Conciertos y documentales

British Rock. First Wave, Archive Film (1955), documental sobre la Invasión Británica, los Beatles, los Rolling Stones, los Animals, los Kinks, los Who, etc., dirigido por Patrick Montgomery y Pamela Page (una hora)

Buddy Holly, The Music of Buddy Holly and The Crickets. The definitive Story, Barry Barnes (2009), documental sobre la vida y música de Buddy Holly.

Cliff Richard, Cliff Richard. The Ultimate Collection 1959-1964, Pin Up Productions (2007), selección de diversas presentaciones, la mayoría televisivas, del *Cliff Richard Show*, de Cliff Richard y los Shadows (dos horas aprox.).

Cream, Cream. Their Authorized Store, Emperor Media Holding (2008), documental sobre la historia de Cream, de sus comienzos a su reunión en el siglo XXI (5 horas aprox.)

Deep Purple, History, Hits & Highlights '68-'76, Eagle Vision (2009), documental sobre la historia de Deep Purple (cuatro horas y media, aprox.)

- Dusty Springfield, *Once Upon a Time 1964-1969. British Invasion Series*, Reelin' in the Years (2009). Documental de la serie British Invasion sobre Dusty Springfield (hora y media aprox.).
- Feel like going home*, Martin Scorsese (2003). Documental sobre el origen del blues (2 horas aprox.) .
- Herman's Hermits, *Listen People 1964-1969. British Invasion Series*, Reelin' in the Years (2009). Documental de la serie British Invasion sobre los Herman's Hermits (dos horas aprox.).
- Imagine John Lennon*, Andrew Solt (1988), documental sobre la vida de John Lennon.
- Janis*, Howard Alk y Seaton Findlay (1974), película documental sobre la vida de Janis Joplin.
- Jimi Hendrix, *At Last... The Beginning... The Making of Electric Ladyland* , Roger Pomphrey (2008), documental sobre la grabación del tercer álbum de estudio de Jimi Hendrix (hora y media, aprox.).
- Jimi Hendrix, *Blue Wild Angel. Jimi Hendrix live at the Isle of Wight*, Murray Lerner (2002), filmación del concierto dado en el festival de la isla de Wight de 1970
- Jimi Hendrix, *A Film About Jimi Hendrix*, Joe Boyd, John head y Gary Weis (1973), documental biográfico hecho a los pocos años de la muerte de Jimi Hendrix
- Led Zeppelin, *Led Zeppelin, The Origin of the Species. A critical review of the band's roots and branches*, Chrome Dreams (2005), documental sobre el origen de Led Zeppelin, con entrevistas a periodistas del campo del rock.
- Mick Jagger*, Nigel Turner (1997), documental biográfico sobre la figura de Mick Jagger (50 mins.).
- Message to Love. The Isle of Wight Festival 1970*, Murray Lerner (1997), filmación del festival de la isla de Wight en su edición de 1970, con actuaciones de los Who, Jimi Hendrix, Moody Blues, los Doors, Joni Mitchel, etc.
- Monterey Pop Festival 1969*, Doon Alan Pennebaker (1967), película que documenta el festival de Monterey, con actuaciones de Jimi Hendrix, Eric Burdon, los Who, Mamas and the Papas, Janis Joplin, Ravi Shankar, etc. (Hora y cuarto).
- Muddy Waters, *Classic Concerts, Muddy Waters*, Universal (2005). Tres conciertos de Muddy Waters: Newport Jazz Festival, EEUU 1960, Copenhagen Jazz Festival, Dinamarca 1968, Molde Jazz Festival, Noruega 1977. (dos horas aprox.)
- NME Poll Winners Concert 1965*, filmación de la entrega de premios de la revista *NME* con actuaciones de los Beatles, Rolling Stones, Kinks, Animals, Moody Blues, Dusty Springfield, Them, etc. (dos horas)
- Pink Floyd, *The Pink Floyd & Syd Barret Story*, BBC (2001). Documental sobre la vida de Syd Barret, dirigido por John Edginton. (50 minutos)
- Pink Floyd, *Psych Fest*, PSY, dvd que contiene presentaciones en directo y en televisión de la formación inicial y psicodélica de Pink Floyd

- Red, White and Blues*, Mike Figgis (2003), documental sobre la escena de blues británico ed finales de los cincuenta y década de los sesenta (2 horas).
- Rock & Roll 1963*, CCTV (1990), colección de videos, con presentaciones de Brian Pool y los Tremloes, Billy J. Kramer y los Dakotas, Gerry y los Pacemakers, Dusty Springfield, Billy Fury, Mille Small, etc. (40 mins.)
- Rock & Roll 1964*, CCTV (1990), colección de videos, con presentaciones de los Animals, Cilla Black, los Kinks, los Moody Blues, Herman's Hermits, Lulu, los Searchers, los Rolling Stones, etc. (40 mins)
- Rock & Roll 1965*, CCTV (1990), colección de videos, con presentaciones de los Animals, Petula Clark, los Kinks, los Who, Herman's Hermits, Gerry y los Pacemakers, los Hollies, Manfred Mann, etc. (40 mins)
- Rock & Roll 1966*, CCTV (1990), colección de videos, con presentaciones de los Small Faces, Cream, los Kinks, Nancy Sinatra, los Who, Pink Floyd, Spencer Davis Group, etc. (40 mins)
- Rolling Stones, *The Rolling Stones on DVD 1964-1969*, HP100 –pirata, posiblemente-. Los Rolling Stones en la televisión británica, de 1964 hasta 1969 (dos horas aprox.)
- Rolling Stones, *The Rolling Stones Rock And Roll Circus*, Michael Lindsay-Hogg (1995), se trata del concierto filmado en diciembre de 1968 en el que, además de los Rolling Stones participan Jethro Tull, Marianne Faithfull, los Who, Taj Mahall, John Lennon, Yoko Ono y Eric Clapton. Pasaron casi treinta años hasta que se editó completamente esta película. Hasta entonces habían aparecido unos pocos minutos de filmación –la presentación de los Who vería la luz en 1979 con *The Kids Are Alright*- (hora y cinco minutos).
- Small Faces, *All or Nothing. Small Faces 1965-1968. British Invasion Series*, Reelin' in the Years (2009). Documental de la serie British Invasion sobre los Small Faces (dos horas aprox.).
- Small Faces, *Colour Me Pop*, BBC tv (1968), especial de los Small Faces, presentando su disco *Ogden's Nut Gone Flake*, ene ste programa televisivo.
- The Beatles, *The Beatles Come to Town*, Pathé News (1963), clip informativo –*newsreel* de los que se pasaban antiguamente en cines- sobre la visita de los Beatles a Manchester en noviembre 1963.
- The Beatles, *Composing Outside The Beatles. Lennon and McCartney 1967-1972*, Prism Films (2009). Documental sobre la relación y deriva de John Lennon y Paul McCartney en tanto compositores (dos horas aprox.).
- The Beatles, *First American Concert!*, Concerts, Inc. (1964). Filmación del concierto dado por los Beatles en Washington, febrero de 1964.
- The Beatles, *The Beatles, Alone and Together*, Ray Atherton (1989) Documental cutrillo sobre los Beatles. (40 mins.)
- The Beatles, *The Mersey Sound*, BBC (1963), primer documental sobre la movida de Liverpool y el *beat boom* (media hora).

- The Beatles, *Allyou need is love. The story of popular music. Mighty good: The Beatles*, Tony Palmer (1977), capítulo de la serie documental sobre música popular hecha por Tony Palmer correspondiente a los Beatles y los años sesenta (50 mins.)
- The Beatles, *The Beatles. In the eye of the hurricane. The American tour 1964*, Wonderland records (2006). Dvd con conciertos, entrevistas, informes televisivos candienses, ruedas de prensa, de la gira veraniega por suelo estadounidense y canadiense en 1964 (3 horas 40 mis.).
- The Beatles, *The Beatles. From us to you 1963*, BFB Videos (2008) Dvd que reúne casi todas las filmaciones que se hicieron a los beatles en el año que se desencadena la beatlemania (4 horas 30 mins.)
- The Beatles, *The Beatles Around the world*, Entertainment Properites, dvd que contiene presentaciones de los Beatles: el primer concierto en EEUU 1964, una presentación en el canal de tv Redifusión para el special *Around the Beatles 1964*, y una de las actuaciones dadas en Tokio en 1966 (dos horas aprox.).
- The Beatles, *The Beatles with Tony Sheridan. The Beginnings in Hamburg*, Cune Music (2003) Documental alemán sobre el paso de los Beatles por Hamburgo y su vinculación con el cantante Tony Sheridan
- The Beatles, *First US Visit*, Albert Maysles, David Maysles, Kathy Dougherty, Susan Froemke (1990), documental sobre la visita de los Beatles a EEUU en febrero de 1964 (hora y 20 mins.)
- The Beatles, *Blackpool Night Out*, (1 de agosto de 1965), concierto televisado de los Beatles para la cadena ABC (17 mins.).
- The Beatles, *En vivo en París el 20 de junio de 1965*, filmación de un concierto (30 mins.).
- The Beatles, *The making of Sgt. Pepper's*, Alan Benson (1992), documental sobre la grabación del disco *Sgt Pepper's* (45 mins.).
- The Beatles, *En vivo en el Empire Theatre, Liverpool el 7 de diciembre de 1963*, filmación parcial del concierto (9 mins.)
- The Beatles, *A Hard Day's Night (1964 Behind the scenes)*, extracto de algún noticiero norteamericano (por el acento del comentarista) en el que se muestra el detrás de las cámaras de la filmación de la película (4 mins.)
- The Beatles, *En vivo en Munich 1966*, extracto del concierto dado (15 mins.).
- The Beatles, *NME Poll Winners Concert (26 de abril de 1964)*, filmación del concierto dado en la entrega de premios de la revista NME (16 mins.).
- The Beatles, *The Beatles Anthology*, Geoff Wonsor y Bob Smeaton (1995), serie de nueve episodios –contando los extras- sobre la vida de los Beatles (más de once horas)
- The Beatles, *Live in San Francisco, Candlestick Park 1966*, Televideos (1991) documental sobre la última actuación de los Beatles (una hora)
- The Beatles, *Live in Seattle*, Fisher Broadcasting (1996), documental sobre la visita de los Beatles a Seattle en 1964 (17 mins.).

- The Beatles, *En vivo en Melbourne 1964*, filmación de parte del concierto (19 mins.)
- The Beatles, *En vivo en el Show de Ed Sullivan (1964-1965)*, las cuatro presentaciones que los Beatles hicieron para la cadena CBS (55 mins.)
- The Hollies, *Look Through Any Window. British Invasion Series, Reelin' in the Years* (2011). Documental de la serie British Invasion sobre los Hollies (tres horas aprox.).
- The Kinks, *The Kinks biography*, A&E (2008), documental sobre la trayectoria de los Kinks (45 mins.)
- The Kinks, *All Aboard (The Great Lost Kink Dvd)*, Dvd compilatorio de diversas presentaciones televisivas de los Kinks entre 1964 y 1973
- The Kinks, *The Kinks Video Biography 1964-1978*, documental sobre los Kinks
- The Who, *Amazing Journey*, Murray Lerner (2007), documental sobre la historia de los Who, desde sus comienzos hasta la primera década del siglo XXI (tres horas aprox.).
- The Who, *The Who at Kilburn 1977*, Spitfire Pictures (2008) Filmación de dos conciertos, uno de 1977 en Kilburn, Londres, y otro de 1969 en el London Coliseum (tres horas aprox.).
- The Who, *The Who in Houston 1975*, MP (2007) Concierto dado por los Who en Houston, EEUU, el 20 de noviembre de 1975 (dos horas aprox.)
- The Who, *Live at the Isle of Wight Festival 1970*, Pulsar (1996). Filmación del concierto, dirigido por Murray Lerner. (dos horas aprox.)
- The Who, *Tangled Up in Who*, HIWATT (2005)-posiblemente, pirata- Concierto dado por los Who en Tanglewood, EEUU, el 7 de julio de 1970
- The Who, *Thirty Years of Maximun R&B Live*, Universal (1994) Documental sobre la trayectoria de los Who (dos horas aprox.)
- The Who, *The Who In Their Own Words*, Edgehill Publishing (2006). Documental basado en diversas entrevistas a los miembros de los Who, DVD acompañado de un libro con más entrevistas (50 mins.).
- The Who, *Wholiday in Cleveland*, Wholiday Music (1998), concierto dado por los Who en Cleveland, EEUU, el 9 de diciembre de 1975.
- The Who, *Who's Better, Who's Best*, Who Group Ltd. (2006), colección de video clips y presentaciones en directo
- The Who, *The Who, the Mods and the Quadrophenia Connection*, Sexy Intellectual (2008), documental sobre los Who y su vinculación con los mods, así como sobre la posterior objetivación de estos mediante su álbum *Quadrophenia* (hora y media)
- The Who, *The Who, Isle of Wight 1969*, 4 Reel Productions, dvd –pirata- que contiene la filmación del concierto de la isla de Wight de 1969 y del célebre festival de Woodstock del mismo año
- The Who, *The Real Keith Moon* (2000), documental sobre la vida de Keith Moon (una hora)

The Who, *Keith Moon. Behind the Music* (1998), documental sobre la vida de Keith Moon de la cadena VH1

The Who, *Who's Next*, Bob Smeaton (1999), documental de la serie *Classic Albums* sobre la grabación del quinto álbum de estudio de los Who.

The Zombies, *Video Anthology*, colección de videoclips más un documental –de finales de los ochenta, principio de los noventa– sobre el grupo. Se trata de un dvd pirata.

Woodstock, *3 Days of Peace & Music*, Michael Wadleigh (1970) (tres horas y media, aprox. en este “montaje del director”)

Televisión

Beat club, de este programa de la televisión alemana se guardan decenas de presentaciones de grupos británicos en los años sesenta.

Hullabaloo, en este programa de la televisión americana participaron muchos de los actos de la llamada *invasión británica*.

Ready, Steady, Go! (varios episodios, de 1964 a 1966) Rediffusion, programa británico semanal, presentado por Cathy McGowan. Con programas especiales dedicados a los Beatles o a Otis Redding, y con apariciones habituales de los Rolling Stones o los Who, fue el programa favorito de los mods.

Shindig! ABC, programa norteamericano de música. *Best of Shindig! Part 1 & 2* (dos horas), con actuaciones de los Beatles, Rolling Stones, Who, Kinks, Hollies, Manfred Mann, Gerry and the Pacemakers, Georgie Fame and the Blue Fames, Marianne Faithfull, Dave Clark Five, etc. (dos horas).

Top of the Pops, programa de música pop de la BBC. En él aparecieron todos los actores principales del campo del rock de los sesenta.

14 SUMMARY: SOCIOLOGY OF THE BODY OF ROCK

14.1 Introduction

This work on the body of rock and sound interactions is the result of the academic and musical research. On one hand is an acoustic archeology of the rise of British rock (60'). On the other it's an investigation of the academic possibilities of sociology. In both cases the fundamental role is played by the ear, that thing that lies behind the ears, a sense as obvious as sight that has been so mistreated by the sound excess of our time and our History. The ear/hearing is the axis of this thesis. It is its perspective.

Based on the sociological theory of habitus as body, history and technique (basically, Pierre Bourdieu, Norbert Elias and Marcel Mauss), and trying to develop a phenomenology of sound perception (sociological ear/hearing) from the work of some ethnomusicologists (Steven Feld, Charles Keil and Thomas Turino) and using the very sociology of rock (Simon Frith, Motti Regev) or the acoustic ecology (Murray Schafer), I have started analyzing the emergence of rock as the establishment of a new social ear/hearing or sound field that is manifested in its works, in the way of making them or carrying them out and the relationship they have with the situation in which they arise. Through historical cases and analysis, I test, first, some assumptions concerning precisely this capacity of objectification of rock as a cultural event, while on the other hand I try to develop an analysis of the possible relationship between body and the new technologies of music production.

14.2 Objectives

The main goal of all this work has been to apply a new perspective in sociology (at least in the Spanish sociology). A perspective that we can say it enables to operationalize the weberian maxim of understanding social facts from our own feeling nature, emphasizing, because of the sonic nature of rock, the world of sound and experience. To access this social ear/hearing, I tried to develop an approach that focuses its attention on the sociology ear/hearing, and I have called it sonic sociology or sounding interactions sociology. To achieve this, I started from the bourdian sociology and interest in the study of habitus as analysis of the institution of the social in the bodies and in the fields. First, searching for the impact it has had on the sociological theory of rock and developing a field theory of cultural production linked to the rock industry. And then, introducing the ethnomusicological perspective that has allowed me to think and locate sound phenomena in their cultural and technological context.

As for the complementary goals of this work, they point to the social life of sounds and the way they are lived and their capacity to objectify themselves and their social surroundings, even if that means “to allow the incorporation of elements that, for lack of a better term, we might call *non-humans*” (Latour, 2008: 107). These goals or intentions are operationalized in a number of assumptions: a technological hypothesis about the relationship between music, body and technology, which postulates that the body, returning to Simon Frith (1996) and his so called stages of musical storage (Folk, and Pop Art), disappears from music as its support with the spread of the pentagram representation, but returns with the emergence of new audiovisual technologies that, while not bringing back the body as a physical body, it returns the body as a place in which the music occurs.

Furthermore, I have presented a number of hypotheses about the objectification of the field of rock. First, as Pierre Bourdieu notes regarding Flaubert 's writing (2002a), the works -and this includes the whole output of rock- can objectify the social space at which are born: not that they reflect the social space, but that they generate and give meaning to it. Secondly, that the hexis of rock –as a bodily matrix of the way of doing things in rock- can play a similar objectification in relation to the social space at which is brewing. Combining these hypotheses about the objectification of rock with the technological hypothesis, we come to the third assumption: the generating formula behind the production of rock in general and the record production in particular is based both on a socio-cognitive generative matrix and the technological evolution that precedes and constitutes it.

14.3 Results

The first result of the use and combination of these theoretical and analytical perspectives applied to our case is a sociological and conceptual scheme of the rock body during the years of the *beat boom* (in section 5). Taking the sound interactions as our independent or fixed variable, we were able to draw some general lines of progression of the *beat boom* situation, with the Beatles on top of it. As seen in sections 5.2, 5.3 and 5.4, the body that bajtinianly emerges from the *toilet* and rises to a *royal* position and then retires, matches different fields of musical activity. In turn, these musical fields (using Thomas Turino's ethnomusicological frame) are objectified after the status obtained by these *beat boom* musicians. Being no more than mere backing musicians in a field of participative and presentational activity in the first half of decade (60'), then they gain recognition as artists through the development of the studio audio

art that allows the recording studio in the second half of the decade. This sound production, with its reception and consumption, helps to transform the nature of the rock body and its miraculous qualities acquired during the *beat boom* (in section 5.3). The table in section 5.1 summarizes these results.

A second result of the combination of these perspectives applied to our case is the matrix of the generative formula of rock (in 6.5). Analyzing the recording adventure of our cases (the Beatles, the Who and the Kinks, but applicable to the vast majority of acts that, in the wake of the Beatles, pounced on to the compositional work, sooner or later, like the Rolling Stones, Van Morrison, Small Faces, Cream, etc.), we discovered and were able to establish the main lines that constitute the habitus of the rock album of the sixties, focusing on two ideal states, the very stage of the *beat boom* and the step that benefits from its consequences. The table at the point 6.5 summarizes the results.

A third result was the confirmation that, in effect, both the body and technology are fundamental to rock, to rock music as cultural production and as a form of leisure and consumption (in **Part III**). Thus, through the analysis of sound interactions occurring within rock –albums and singles, concerts, films and tv footage, different fields of musical activity-, we could delve into the return of the body –moved away by the civilizing process. Finally, when we look at the history of rock, how it developed from the mechanization of electronic music on the one hand, and the so called body release on the other, we note that the body of rock it is there –but confronting the technological hypothesis, it is not: it seems to be there, but is not. When the music is live (folk) we have the body present; in the score (within Simon Frith’s stages in the relationship of music with technology, the one he calls *art*) we have a non-body or a split or idealized body, a supposed one; with the recorded sound we have a “body”, a body recovered from certain traces that are technologically captured.

14.4 Conclusions

In the end, the search for sound traces allowed us to analyze specific cases in the shaping of the social ear/hearing that is generated in rock. For example, it allowed us to see how, in the staging of those bands associated with the music industry, after presenting and studying the creation of a formula for the record production under the paradigm of rock, sound homologies do exist between the records as sound conceptualizations of ideals and their live performances as an attempt to achieve this ideal in a ritual or community time; and also homologies that could be called consonants, homologies between the records and the field of cultural production that is organized and propitiated around them. That is, it allowed us to get closer to the ear, as a stylized or socialized way of hearing, as a fundamental element of social and bodily coordination, as part of the constitution of a field of cultural production. Secondly, this sound archeology allowed us to study and analyze some specific cases: for example, the construction of the voice of rock, at which interact the body and its parts (lungs, larynx, intensities, etc.), physical techniques applied to sound and musical body (shouting, crooning, transposition of the vocal habitus of rhythm and blues, girl groups, call and response, etc.) and technologies (tapes, double tracking, ADT, etc.) in cultural and musical production of rock.

Finally, we can say that popular music in postindustrial age has brought the body back into the spotlight. However, it is not a full come back or at least is not a return to a preindustrial or an ethnological body: it is an altered body, made from the great innovations in communication and audiovisual media, and it's combined with psychotropic experimentation and the new mass phenomena. Although all this

technological progress will bring back a body that, under rationalism, had vanished, it will be, as demonstrated, not a complete return but a representation of the body, a remembrance, or perhaps a celebration of its own demise.